

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ



ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

η πορεία των δύο τεχνών στον 20^ο και 21^ο αιώνα

Φοιτήτρια: Ασημένια Άνθη

Επιβλέπων: Αλέξανδρος Ψυχούλης

Ερευνητικό θέμα Ιούλιος 2014

Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Περιεχόμενα

<i>Περίληψη.....</i>	<i>9</i>
<i>Summary.....</i>	<i>11</i>
<i>Εισαγωγή.....</i>	<i>13-20</i>
<i>Αρχές 20ου αιώνα.....</i>	<i>21-32</i>
<i>Δεκαετίες '10-'40.....</i>	<i>33-66</i>
<i>Δεκαετία του '50.....</i>	<i>67-76</i>
<i>Δεκαετία του '60.....</i>	<i>77-90</i>
<i>Δεκαετίες '70-'90.....</i>	<i>91-100</i>
<i>Από το 2000 έως σήμερα.....</i>	<i>101-112</i>
<i>Επίλογος.....</i>	<i>113-116</i>
<i>Βιβλιογραφία.....</i>	<i>117-121</i>

Περίληψη

Ο χορός και η αρχιτεκτονική είναι δύο επιστημονικά κι εκφραστικά πεδία που μελετούν και εκλογικεύουν την κίνηση του ανθρώπου στο χώρο. Όταν αναφερόμαστε είτε στην αρχιτεκτονική είτε στο χορό υπονοείται ένα εύρος σημασιών και δράσεων. Και οι δύο τέχνες επικεντρώνονται στα ίδια θέματα: το χώρο και το σώμα. Και χάρη σε αυτά τα κοινά θέματα η μία τέχνη τρέφει την άλλη, δημιουργώντας μια συνεχή ροή της έμπνευσης. Και για τις δύο τέχνες, ο πρώτος χώρος που βιώνει κανείς είναι ο χώρος του σώματος.

Επιπλέον, ο χορός και η αρχιτεκτονική σχετίζονται με τις δύο βασικές ανάγκες της ζωής: τη φυσική κίνηση και την ανάγκη για καταφύγιο. Δεν πρόκειται για περιττές καλλιτεχνικές εκφράσεις, διότι ο απώτερος στόχος τους είναι η ικανοποίηση ενός αρχέγονου ενστίκτου και μιας εγωιστικής συνθήκης. Η κίνηση είναι «απελευθέρωση δύναμης» και, τη στιγμή που εξωτερικεύεται, δημιουργεί ποιότητες, που περιγράφουν τη «δυναμική της γραμμής» που διαγράφεται στο χώρο.

Από λεξικολογικής πλευράς, αρχιτεκτονική είναι η τέχνη και η εφαρμοσμένη επιστήμη της σχεδίασης και της υλοποίησης διαφόρων κατασκευών, όπως κτηρίων και γεφυρών, με έμφαση στην εργονομία και στην αισθητική τους. Ο ορισμός του χορού εξαρτάται από κοινωνικούς, πολιτιστικούς, ηθικούς, αισθητικούς και καλλιτεχνικούς περιορισμούς που διαφέρουν και ποικίλλουν από κοινωνία σε κοινωνία κι από κουλτούρα σε κουλτούρα. Με επιστημονικά κριτήρια ο χορός μπορεί να αποδοθεί ως μια τέχνη που μελετά, καταγράφει κι αποδίδει την κίνηση του σώματος στον χώρο. Ο χορός, λοιπόν, είναι η τέχνη της κίνησης και η κίνηση γεννά χώρο.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, αντιλαμβανόμαστε ότι υπάρχουν πολλά σημεία συνάντησης της αρχιτεκτονικής και του χορού. Τι συμβαίνει, όμως, στη σχέση των δύο τεχνών αναλύοντάς την από τη σκοπιά των κινημάτων της σύγχρονης τέχνης του 20ου και 21ου αιώνα; Συγκλίνουν ή αποκλίνουν οι δρόμοι των δύο τεχνών; Τα ζητήματα που τις αφορούν και που αναλύουν είναι κοινά ή αντιδιαμέτρου αντίθετα; Το παρόν ερευνητικό θα προσπαθήσει να απαντήσει στα παραπάνω ερωτήματα. Ξεκινώντας από τα τέλη του 19ου αιώνα, με την Art Nouveau, και φτάνοντας μέχρι τις μέρες μας, με τους σύγχρονους αρχιτέκτονες και χορογράφους.

Summary

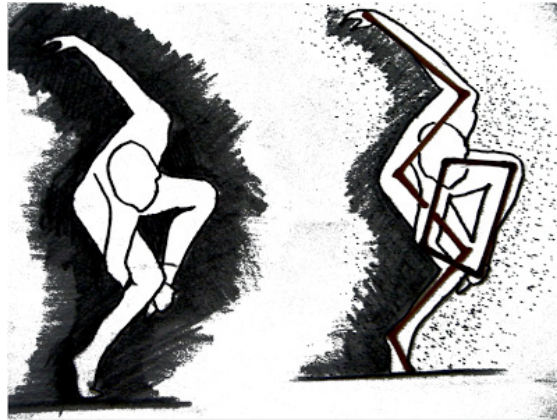
Dance and architecture are two scientific and expressive domains that rationalize the movement of humans. When we refer either in architecture or in dance it is implied a range of meanings and actions. Both arts are focused on the same themes: space and body. And thanks to these common issues one art nourishes the other, creating a continuous flow of inspiration. For both arts, the first place that one experiences is his body.

Moreover, dance and architecture are associated with the two basic necessities of life: physical movement and the need for shelter. These are not superfluous artistic expressions, because the ultimate goal is to satisfy a primordial instinct and a selfish treaty. Moving means “liberating force” and, once externalized, creates qualities that describe the “dynamic line” that exists in a place.

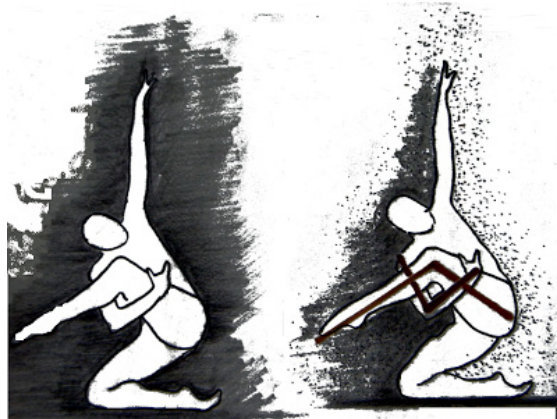
According to the dictionary, architecture is the art and the applied science of design and implementation of various structures, such as buildings and bridges, with an emphasis on ergonomics and aesthetics. The definition of dance is influenced by social, cultural, ethical, aesthetic and artistic limitations that differ and vary from society to society and from culture to culture. Scientifically dance can be assigned as the art that studies, delivers and captures the movement of the body in space. Dance, then, is the art of movement and movement creates space.

Finally, we realize that there are many common points between architecture and dance. What happens, however, in the relationship between the two arts analyzing it from the perspective of contemporary art movements of the 20th and 21st century? The paths of the two arts converge or diverge? This research will attempt to answer the above questions. Starting from the late 19th century, the Art Nouveau, and reaching up to the present day, with contemporary architects and choreographers.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ



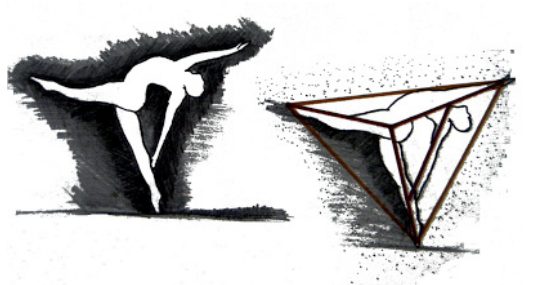
Εικ.1: Αναλύοντας τη γεωμετρία του εν κινήσει σώματος, καμπύλες και τετράγωνα



Εικ.2: Αναλύοντας τη γεωμετρία του εν κινήσει σώματος, έλικας



Εικ.3: Αναλύοντας τη γεωμετρία του εν κινήσει σώματος, καμπύλες σε σχήμα "S"



Εικ.4: Αναλύοντας τη γεωμετρία του εν κινήσει σώματος, τρίγωνα

Ο χορός και η αρχιτεκτονική είναι δύο επιστημονικά κι εκφραστικά πεδία που μελετούν και εκλογικεύουν την κίνηση του ανθρώπου στο χώρο. Ο χορός και η αρχιτεκτονική έχουν πολλά κοινά, αναπτύσσονται, όμως, σε διαφορετικά επίπεδα, με διαφορετικά μέσα και οπτικές. Πρόκειται για δύο πεδία που ξεφεύγουν από τη σφαίρα της αναγκαιότητας και λειτουργικότητας και διευρύνουν την εποπτεία και τα μέσα τους, την υπέρβαση των ορίων και παραδοχών. Όταν αναφερόμαστε είτε στην αρχιτεκτονική είτε στο χορό υπονοείται ένα εύρος σημασιών και δράσεων.

Και οι δύο τέχνες επικεντρώνονται στα ίδια θέματα: το χώρο και το σώμα. Και χάρη σε αυτά τα κοινά θέματα η μία τέχνη τρέφει την άλλη, δημιουργώντας μια συνεχή ροή της έμπνευσης. Αυτό το είδος της ανατροφοδότησης είναι σημαντικό, γιατί και οι χορευτές και οι αρχιτέκτονες αναζητούν διαρκώς νέο υλικό για το έργο τους. Για έναν χορευτή, η απόδοση της χορογραφίας ως γραφής στο χώρο πραγματώνεται μέσα από την ανάδειξη των διαστάσεων του χώρου, μέσω των χειρονομιών και των κινήσεων του σώματος. Για τον αρχιτέκτονα, ο χώρος είναι το μέσον, μέσα από το οποίο αναδεικνύεται η φόρμα και δομείται η κατοίκηση. Και για τις δύο τέχνες, ο πρώτος χώρος που βιώνει κανείς είναι ο χώρος του σώματος.

Επιπλέον, ο χορός και η αρχιτεκτονική σχετίζονται με τις δύο βασικές ανάγκες της ζωής: τη φυσική κίνηση και την ανάγκη για καταφύγιο. Δεν πρόκειται για περιττές καλλιτεχνικές εκφράσεις, διότι ο απώτερος στόχος τους είναι η ικανοποίηση ενός αρχέγονου ενστίκτου και μιας εγωιστικής συνθήκης. Η κίνηση είναι «απελευθέρωση δύναμης» και, τη στιγμή που εξωτερικεύεται, δημιουργεί ποιότητες, που περιγράφουν τη «δυναμική της γραμμής» που διαγράφεται στο χώρο. Σύμφωνα με τη Maxine Sheets-Johnstone¹, αυτές οι ποιότητες, ενδεικτικά είναι οι παρακάτω:

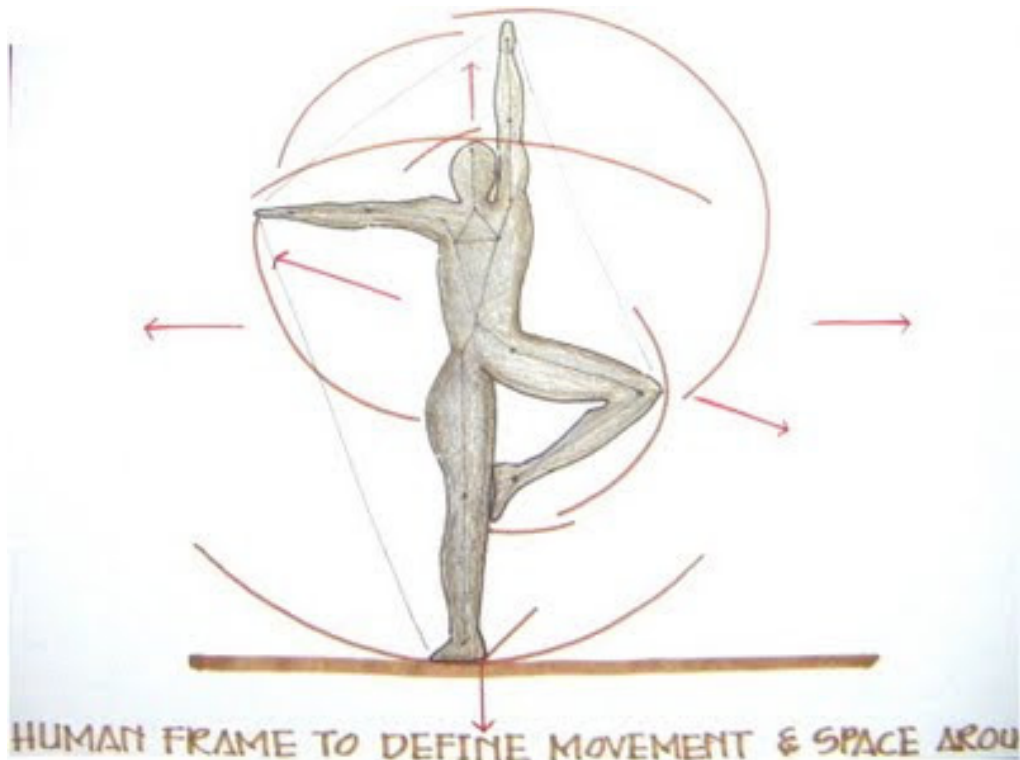
1. Η ένταση,
2. Η γραμμικότητα,
3. Η ποιότητα όγκου και
4. Η ποιότητα προβολής.

Κάθε δημιουργία ξεκινά από μία «εσωτερική ώθηση», από ένα είδος «κίνησης», δηλαδή. «Κίνηση» του ίδιου του δημιουργού να βρεθεί στο «ταξίδι» αυτό που περιγράφουμε μέσα από την «εφαρμοσμένη τέχνη» του χορού και της αρχιτεκτονικής. «Κίνηση» που δημιουργεί χώρο, για να «στεγάσει» το νόημα αυτής της αναζήτησης. Με αυτή την έννοια, ο καθένας είναι αρχιτέκτονας και ο καθένας είναι ένας χορευτής.

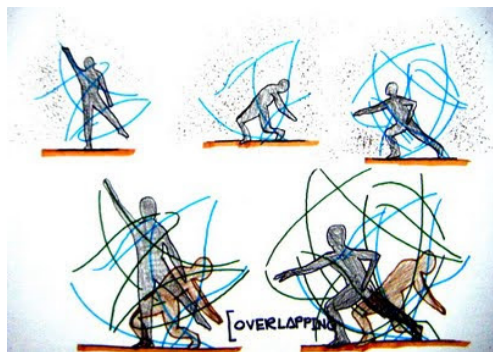
Από λεξικολογικής πλευράς, αρχιτεκτονική είναι η τέχνη και η εφαρμοσμένη επιστήμη της σχεδίασης και της υλοποίησης διαφόρων κατασκευών, όπως κτηρίων και γεφυρών, με έμφαση στην εργονομία και στην αισθητική τους. Αντικείμενο της αρχιτεκτονικής είναι ο σχεδιασμός όλων των κτιστών υποδομών στο περιβάλλον, από το μακροσκοπικό επίπεδο του σχεδιασμού πόλεων ως το μικροσκοπικό του σχεδιασμού επίπλων και προϊόντων καθημερινής χρήσης. Ετυμολογικά, ο όρος προέρχεται από το ελληνικό «αρχή» και «τέχνη»-«τεκτονική» (κατασκευή/δημιουργία).

Ο ορισμός του χορού, αντιθέτως, δεν είναι ένας κι απόλυτος, αλλά εξαρτάται από κοινωνικούς, πολιτιστικούς, ηθικούς, αισθητικούς και καλλιτεχνικούς περιορισμούς που διαφέρουν και ποικίλλουν από κοινωνία σε κοινωνία κι από κουλτούρα σε κουλτούρα. Στον ορισμό του ενσωματώνονται κι εκφράζονται ιδέες, συναισθήματα, παραδόσεις κι ιστορίες. Συνεπώς,

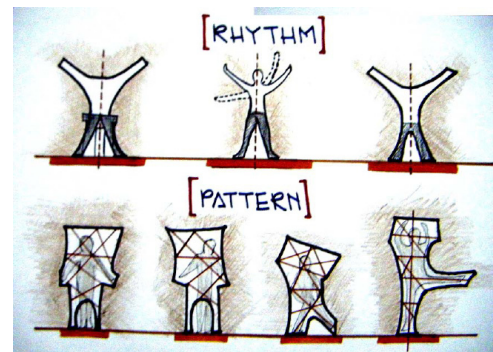
¹ Η Maxine Sheets-Johnstone ήταν χορεύτρια, χορογράφος και δασκάλα χορού. Πλέον, ασχολείται με τη φιλοσοφία του κιναισθητικού σώματος.



Εικ.5: Αναλύοντας τη γεωμετρία του εν κινήσει σώματος, ο χώρος του σώματος και ο περιβάλλον χώρος



Εικ.6: Οπτικοποιώντας την κίνηση του χορού



Εικ.7: Οπτικοποιώντας την κίνηση του χορού

πρόκειται για ένα μη λεκτικό τρόπο επικοινωνίας των ανθρώπων, ο οποίος μέσα από τις στάσεις και τις κινήσεις του (attitudes and movements) αποτελεί έναν καλά ορισμένο κι ολοκληρωμένο κώδικα επικοινωνίας. Με επιστημονικά κριτήρια ο χορός μπορεί να αποδοθεί ως μια τέχνη που μελετά, καταγράφει κι αποδίδει την κίνηση του σώματος στον χώρο.

Ο χορός, λοιπόν, είναι η τέχνη της κίνησης και η κίνηση γεννά χώρο. Μπορούμε να σκεφτούμε το χορό ως τη φυσική κίνηση σε ένα καθορισμένο χώρο, του οποίου τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά, όπως η ενέργεια και η ποιότητα, επηρεάζονται από το αρχιτεκτονικό περιβάλλον. Το κινούμενο σώμα αλληλεπιδρά με τον χώρο κι έχει μια αμφίδρομη σχέση μαζί του, με αποτέλεσμα οι διαφορετικοί αρχιτεκτονικοί χειρισμοί να προκαλούν κάθε φορά τη μετατροπή των σωματικών δεδομένων. Με τον τρόπο αυτό, υποσυνείδητα δημιουργείται ένας φανταστικός χώρος².

Ο William Forsythe³ είχε πει ότι «ο Rudolf von Laban⁴ σχεδιάζει το χώρο με τις χορογραφίες του που είναι δομημένες όσο ένα αρχιτεκτόνημα», ενώ ο ίδιος ο Laban υποστήριζε ότι «ο χώρος κρύβεται πίσω από την κίνηση κι αποκαλύπτεται μέσα από αυτή». Το σώμα λειτουργεί ως δομικό εργαλείο για την παραγωγή εικόνας μέσα στην οποία εντάσσεται, αξιοποιώντας τα γεωμετρικά και κοινωνικο-ψυχολογικά χαρακτηριστικά του χώρου. Σχηματικά μπορεί να θεωρηθεί ότι ο χορός χρησιμοποιεί το σώμα με πλαίσιο την ύλη και τον χώρο ενώ η αρχιτεκτονική χρησιμοποιεί την ύλη και τον χώρο με πλαίσιο το σώμα και την κίνηση.

Πιο τεχνοκρατικά, η σχέση του χορού με την αρχιτεκτονική μπορεί να χαρακτηριστεί από τα παρακάτω στοιχεία που παρατηρούνται τόσο κατά τη διάρκεια μίας αρχιτεκτονικής σύνθεσης ή αρχιτεκτονικής ανάγνωσης του χώρου, όσο και κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης μιας χορογραφίας:

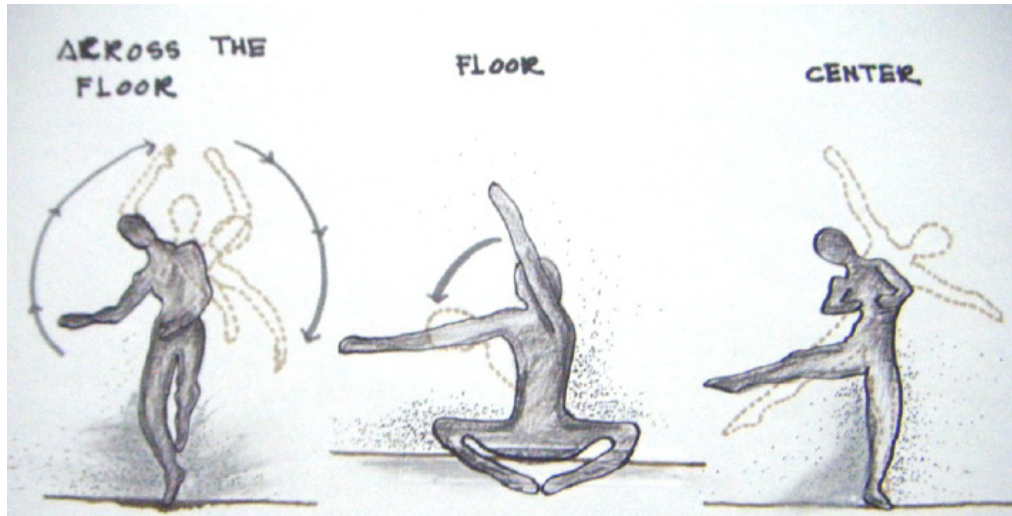
- Προσανατολισμός
- Αντίθεση
- Ισορροπία
- Διαδοχή
- Επανάληψη
- Ταχύτητα
- Διάσταση Χρόνου Σημεία Αναφοράς Αίσθηση

Σύμφωνα με τα παραπάνω, αντιλαμβανόμαστε ότι υπάρχουν πολλά σημεία συνάντησης της αρχιτεκτονικής και του χορού, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο. Όπως προανέφερα, ο χορός και η αρχιτεκτονική λειτουργούν ως συμπληρωματικές πολιτιστικές μορφές με κοινό παρονομαστή τον χώρο. Παρόλα αυτά, το πέρασμα από μια τέχνη κινητική, όπως ο χορός, σε μία τέχνη στατική, όπως η αρχιτεκτονική, δε μπορεί να είναι απόλυτο και πολλές φορές ευδιάκριτο.

² Σύμφωνα με τη φαινομενολογία, την φιλοσοφική μέθοδο που αποσκοπεί στο να περιγράψει και να αποκαλύψει την ουσία των φαινομένων όπως αυτά εμφανίζονται στη συνείδηση, το σώμα είναι μια υπαρκτή ενότητα της άλλοτε θεωρούμενη διαχωρισμένης υπόστασης «συνείδηση-σώμα», και ένα ενιαίο μέρος της αντικειμενικής κοσμικής πραγματικότητας. Έτσι, ο χορός στην εφαρμογή του εξασφαλίζει πληροφορίες για τον τρόπο με τον οποίο η συνείδηση-σώμα κατανοεί και επικοινωνεί με τον κόσμο μέσω της εμπειρικής γνώσης που επιτρέπουν οι αισθήσεις και μέσω του διαλόγου με το υποσυνείδητο. Η ενότητα συνείδηση-σώμα ως όργανο του ανθρώπου εσωκλείει μια αυτόνομη χωρική δομή. Ο άνθρωπος επεκτείνει το χώρο αυτό για να επικοινωνήσει και την ίδια στιγμή μετασηματίζει τον εξωτερικό περιβάλλοντα χώρο. Οι χορευτές μεταπλάθουν και αυτοί συνεχώς έναν περιορισμένο χώρο, το σκηνικό περιβάλλον.

³ Ο William Forsythe (1949-) είναι Αμερικανός χορογράφος του 20ου και 21ου αιώνα

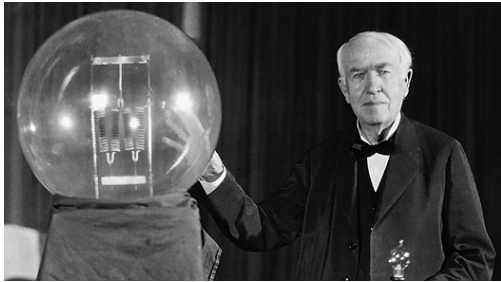
⁴ Ο Rudolf von Laban (1879-1958) ήταν Ούγγρος χορογράφος του 20ου αιώνα



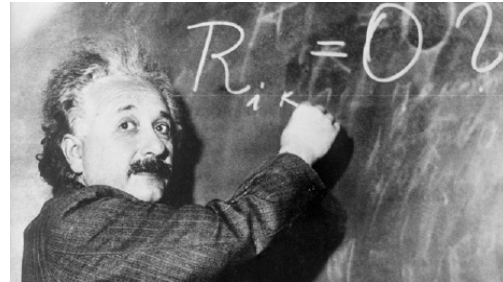
Εικ.8: Αναλύοντας τη γεωμετρία του εν κινήσει σώματος, στα τρία επίπεδα

Τι συμβαίνει, όμως, στη σχέση των δύο τεχνών αναλύοντάς την από τη σκοπιά των κινήματων της σύγχρονης τέχνης του 20ου και 21ου αιώνα; Συγκλίνουν ή αποκλίνουν οι δρόμοι των δύο τεχνών; Τα ζητήματα που τις αφορούν και που αναλύουν είναι κοινά ή αντιδιαμέτρου αντίθετα; Το παρόν ερευνητικό θα προσπαθήσει να απαντήσει στα παραπάνω ερωτήματα. Ξεκινώντας από τα τέλη του 19ου αιώνα, με την Art Nouvelle, και φτάνοντας μέχρι τις μέρες μας, με τους σύγχρονους αρχιτέκτονες και χορογράφους.

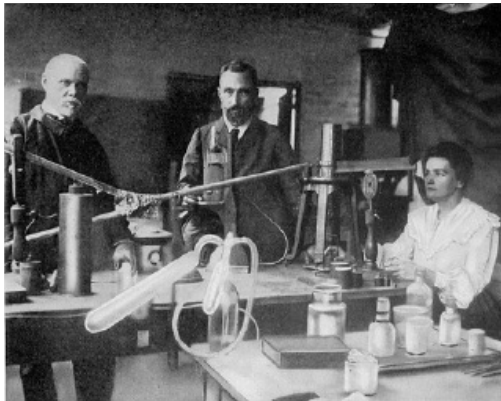
ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ



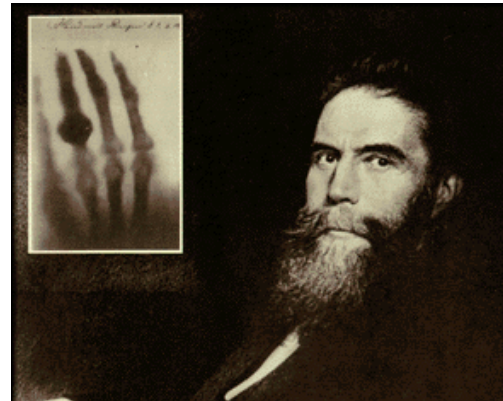
Εικ.9: Ο Thomas Edison και η ηλεκτρική λυχνία πυρακτώσεως



Εικ.10: Ο Albert Einstein και η θεωρία της σχετικότητας



Εικ.11: Η Marie Curie και ο σύζυγός της στο εργαστήριο όπου ανακαλύφθηκε το στοιχείο ράδιο



Εικ.12: Ο Wilhelm Röntgen και ακτινογραφία της παλάμης του



Εικ.13: Charles-Rennie Mackintosh, Willow Tea Rooms, Γλασκώβη



Εικ.14: Loie Fuller, Fire Dance

Στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου έχουμε γεγονότα που επηρεάζουν σημαντικά την Ιστορία όλου του κόσμου. Αναφέρομαι, κυρίως, στη Δύση όπου πολιτικά κυριαρχούσε η ηρεμία ενώ ήταν χωρισμένη σε δύο πόλους: στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής και στην Ευρώπη.

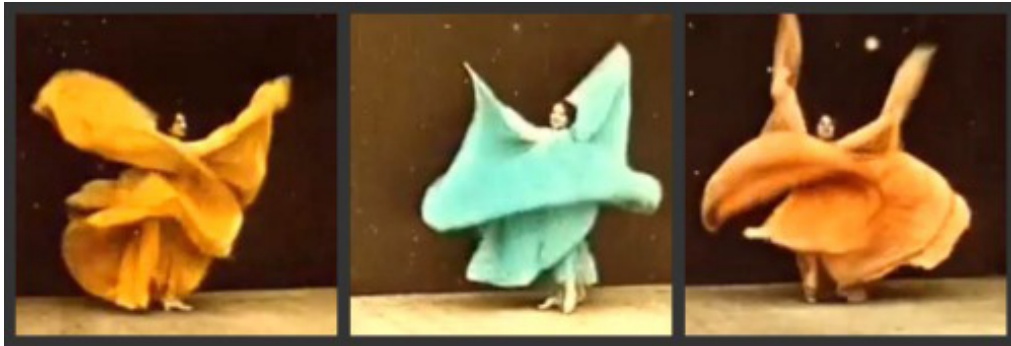
Την περίοδο αυτή, παρατηρείται μεγάλη κινητικότητα στον τομέα των εφευρέσεων και των ανακαλύψεων. Έτσι, το 1879 ο Thomas Edison⁵ εφευρίσκει την ηλεκτρική λυχνία πυρακτώσεως και ο Gulielmo Marconi⁶ είναι έτοιμος να στείλει μηνύματα σε μεγάλη απόσταση χωρίς τη χρήση καλωδίου. Το 1898, η Marie Curie⁷ με τον σύζυγό της ανακαλύπτουν το ράδιο και το πολώνιο ενώ λίγα χρόνια νωρίτερα, το 1895, ο Wilhelm Röntgen⁸ ανακάλυπτε τις ακτίνες X και ο Sigmund Freud⁹ με τον Josef Breuer¹⁰ μιλούσαν για πρώτη φορά για την υστερία. Το 1905, ο Albert Einstein¹¹ δημοσίευσε τη θεωρία της σχετικότητας, αλλάζοντας την εικόνα του μέχρι τότε κόσμου.

Επηρεασμένη από τις παραπάνω εφευρέσεις ξεκίνησε τις χορευτικές τις συνθέσεις η χορογράφος και χορεύτρια Loie Fuller (1862-1928). Πειραματίστηκε με τον ηλεκτρισμό. Έλεγε ότι μόνο μέσω του φωτός η εσωτερική φύση ενός φαινομένου μπορεί να γίνει αντιληπτή. Δεν είχε διδαχθεί ποτέ της χορό, ούτε θεωρούσε τον εαυτό της χορεύτρια. Ανακάλυψε το δικό της στυλ στο χορό σχεδόν κατά λάθος. Συγκεκριμένα, ανακάλυψε την επίδραση που έχει το φως επάνω σε κυματιστές λωρίδες από μετάξι¹². Με τον τρόπο αυτό, η Fuller δημιούργησε ένα θέαμα που βασίζονταν στο φως, στο χρώμα και στο ύφασμα. Βασίστηκε στα οπτικά εφέ και υπήρξε πρωτοπόρος στη χρήση του σκηνικού φωτισμού και γενικότερα στη χρήση σκηνικών. Για τον εαυτό της αναφέρει: «...έχω δημιουργήσει κάτι καινούργιο, κάτι που συνδυάζει το φως, το χρώμα, τη μουσική και το χορό, και ειδικότερα το φως και το χορό...». Ήθελε να δημιουργήσει το χορό των ψευδαισθήσεων¹³.

Σ' αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί η δουλειά του αρχιτέκτονα Charles-Rennie Mackintosh (1868-1928) στο Willow Tea Rooms. Και αυτός προσπαθούσε στις εσωτερικές απόψεις των χώρων που σχεδίαζε να δημιουργεί οπτικές εντυπώσεις και ψευδαισθήσεις. Επίσης, αξίζει να θυμίσω τα χρωματιστά υαλοστάσια των γοθικών ναών και τις εντυπώσεις που δημιουργούσαν, όσον αφορά το παιχνίδι με το φως¹⁴.

Συνεχίζοντας, η Fuller, δήλωνε: «Δεν ξέρω πως το κάνω, είναι θέμα ενόρασης, ενστίκτου και τίποτε άλλο»¹⁵. Στο έργο της Radium Dance, για παράδειγμα, η Fuller μιμήθηκε το στοιχείο ράδιο που φωσφορίζει ενώ, το 1895, στο Fire Dance η χορεύτρια φωτιζόταν από κάτω με ένα κόκκινο φως που ερχόταν από το γυάλινο πάτωμα. Χρησιμοποιούσε κουρτίνες και κουβέρτες ώστε να φαίνεται πως ίπταται.

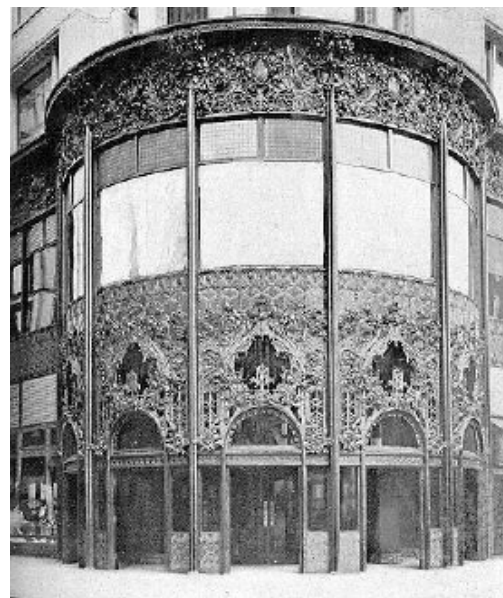
⁵ Ο Thomas Edison (1847-1931) ήταν Αμερικανός εφευρέτης.
⁶ Ο Gulielmo Marconi (1874-1937) ήταν Ιταλός εφευρέτης, γνωστός ως ο πατέρας της εκπομπής ραδιοκυμάτων. Ο Marconi το 1909 πήρε Βραβείο Νόμπελ Φυσικής.
⁷ Η Marie Curie (1867-1934) ήταν Γαλλίδα φυσικός και χημικός πολωνικής καταγωγής.
⁸ Ο Wilhelm Röntgen (1845-1923) ήταν Γερμανός φυσικός.
⁹ Ο Sigmund Freud (1856-1939) ήταν Αυστριακός ιατρός, φυσιολόγος, ψυχίατρος και θεμελιωτής της ψυχαναλυτικής σχολής στον τομέα της ψυχολογίας.
¹⁰ Ο Josef Breuer (1842-1925) ήταν Αυστριακός ιατρός με ειδίκευση στη νευροψυχολογία.
¹¹ Ο Albert Einstein (1879-1955) ήταν Γερμανός φυσικός και το 1921 πήρε το Βραβείο Νόμπελ Φυσικής.
¹² Στα απομνημονεύματά της όσον αφορά μια επίσκεψη στην Παναγία των Παρισίων αναφέρει: «Ξέχασα που βρισκόμουν. Έβγαλα ένα μαντήλι από την τσέπη μου και άρχισα να το κινώ μέσα στην πολύχρωμη φωτεινή δέσμη, όπως έκανα το θράδυ με το μεταξωτό υλικό στις ακτίνες του καθρέφτη μου...». Αυτή, λοιπόν, η πρώτη επίσκεψη στην Παναγία των Παρισίων, σύμφωνα με την ίδια τη Fuller, ήταν η αιτία να γεννηθεί η αγάπη της για το χρώμα και το φως.
¹³ Μπαρμπούση Βάσω, Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα, εκδόσεις Καστανιώτη 2004
¹⁴ Furneau-Jordan Robert, Ιστορία της αρχιτεκτονικής, μετ: Ηλίας Δ., εκδόσεις Υποδομή 1981
¹⁵ Μπαρμπούση Βάσω, Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα, εκδόσεις Καστανιώτη 2004



Εικ.15: Loie Fuller, Serpentine Dance



Εικ.16: Louis Henri Sullivan, Κτήριο Carson, Pirie, Scott, Σικάγο



Εικ.17: Louis Henri Sullivan, Είσοδος του κτηρίου Carson, Pirie, Scott, Σικάγο

Η ίδια σχεδίαζε τα κοστούμια και το φωτισμό της παράστασής της. Με το σώμα της χειρίζονταν πολλά μέτρα υφάσματος πάνω στα οποία έπεφτε το φως σε ποικίλες χρωματικές αποχρώσεις. Καθώς περιστρέφονταν, το παλλόμενο ύφασμα δημιουργούσε ένα ασυνήθιστο οπτικό αποτέλεσμα, το οποίο εντυπωσίασε το κοινό και τους καλλιτεχνικούς και επιστημονικούς κύκλους της εποχής τόσο στην Αμερική όσο και στην Ευρώπη όπου μετέβη αργότερα.

Ταυτόχρονα με τους παραπάνω, ένα πλήθος σημαντικών ανθρώπων την περίοδο πριν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο πρωτοπορούν και προκαλούν πλήθος αλλαγών σε διάφορους τομείς των τεχνών, των επιστημών και όχι μόνο¹⁶. Το καλλιτεχνικό ρεύμα της εποχής ονομάστηκε Art Nouveau. Ο όρος Art Nouveau σημαίνει Νέα Τέχνη. Ο όρος είναι γνωστός και με τη γερμανική του ονομασία, Jugendstil, ενώ στην Αυστρία ονομάστηκε Secession. Ως κίνημα η Art Nouveau δεν διέθετε μεγάλη ομοιογένεια, εκδηλώθηκε κυρίως στο χώρο της διακόσμησης και της αρχιτεκτονικής, αγγίζοντας, όμως, και όλους τους τομείς της καλλιτεχνικής έκφρασης. Βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα του κινήματος είναι η επιτήδευση της μορφής, κυρίως για στοιχεία που αντλούνται από τη φύση καθώς και η στενή συσχέτιση του με το κίνημα του συμβολισμού. Η Art Nouveau συνδέθηκε ακόμα με την ιαπωνική και τη γοτθική τέχνη.

Πιο συγκεκριμένα για την αρχιτεκτονική, από τα τέλη του 19ου αιώνα, είχε ξεκινήσει μια νέα εποχή χάρη στην εξέλιξη της αρχιτεκτονικής και οικοδομικής τεχνολογίας. Αναφέρομαι στη χρήση του χάλυβα, της μεταλλικής κατασκευής και του οπλισμένου σκυροδέματος καθώς και στις σχεδιαστικές ελευθερίες που αυτή προσέφερε. Στα κτήρια πολλαπλασιάζονται οι όροφοι, έτσι, είναι απαραίτητη η χρήση ανελκυστήρα.

Θα ήταν παράλειψη στο σημείο αυτό να μην αναφερθώ στη Σχολή του Σικάγο. Η Σχολή του Σικάγο, με κυριότερο εκπρόσωπό της τον αρχιτέκτονα και θεωρητικό της αρχιτεκτονικής Louis Henry Sullivan (1856-1924), αναπτύχθηκε στην ομώνυμη πόλη της Αμερικής, μετά τη μεγάλη εξέλιξη της βιομηχανίας και του εμπορίου, η οποία επήλθε έπειτα από μια τεράστια πυρκαγιά που κατέστρεψε σχεδόν ολόκληρη την πόλη του Σικάγο. Οι αρχιτέκτονες της Σχολής του Σικάγο θεμελίωσαν τη μοντέρνα εμπορική αρχιτεκτονική μέσα σε ένα διάστημα περίπου 20 χρόνων. Στο Σικάγο συναντάμε τον πρώτο ουρανοξύστη, τις πρώτες επιστημονικές μελέτες θεμελίωσης υψηλών κτηρίων, γραφείων και την ανάπτυξη μιας αισθητικής που να ταιριάζει στις καινούργιες τέχνες.

Ο Sullivan ο οποίος χαρακτηρίζεται και ως ο «πατέρας του ουρανοξύστη» πίστευε ότι η αρχιτεκτονική πρέπει να είναι δημοκρατική και ότι για μια δημοκρατία οι αρχιτέκτονες είναι τόσο σημαντικοί όσο και οι πολιτικοί. Επίσης, πίστευε ότι τα κτήρια έπρεπε να καλύπτουν όχι μόνο φυσικές αλλά και συναισθηματικές ανάγκες. Απέφευγε τη χρήση του διακόσμου για να συγκεντρώσει τη σκέψη του στην παραγωγή κτηρίων σωστά διαμορφωμένων και όμορφων. «Πρέπει κανείς να σκέφτεται με φυσικό, ευχάριστο και υγιή τρόπο». Θεωρούσε τον εαυτό του μοναχικό δημιουργό του πολιτισμού και του Νέου Κόσμου. Είχε κάνει σπουδές στην Αμερική, το Παρίσι και την Ιταλία.

Παρατηρείται, λοιπόν, ανάπτυξη των σύγχρονων βιομηχανικών κοινωνιών, ταχεία ανάπτυξη των πόλεων και τεχνολογικές καινοτομίες. Για το λόγο αυτό η αρχιτεκτονική άρχισε να απορρίπτει τα διάφορα «στυλ» και να αναζητά τον εαυτό της σε κινήματα όπως η Art Nouveau.

¹⁶ Paul Gauguin, Pablo Picasso στη ζωγραφική, αδερφοί Wright στην αεροπορία, Carl Gustav Jung στην ψυχολογία, Bertrand Russell, Alfred Whitehead στη φιλοσοφία. Στο χώρο της λογοτεχνίας ο James Joyce, ο Robert Frost, του θεάτρου ο George Bernard Shaw, ο Hen-rik Ibsen. Στο χώρο της μουσικής ο Sergei Prokofiev, της υποκριτικής η Vera Komisarjevsky, της όπερας ο Fyodor Chaliapin κ.ά.



Εικ.18: Antoni Gaudi, Park Guell, Βαρκελώνη



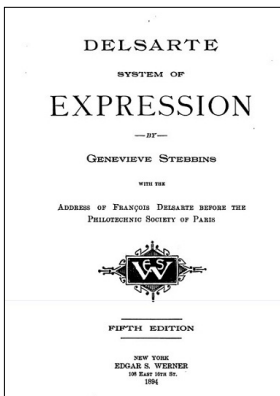
Εικ.19: Antoni Gaudi, Park Guell, Βαρκελώνη



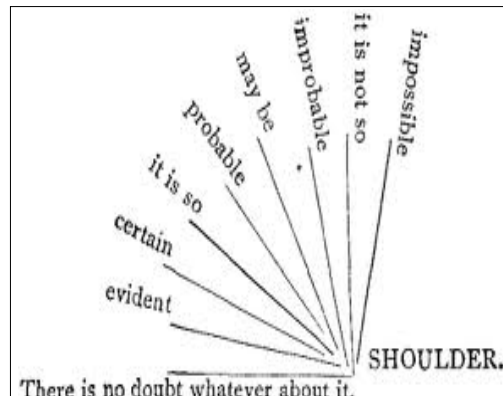
Εικ.20: Loie Fuller, Serpentine Dance



Εικ.21: Antoni Gaudi, Park Guell, λεπτομέρεια από παγκάκι, Βαρκελώνη



Εικ.22: Francois Delsarte, System of Expression



Εικ.23: Francois Delsarte, System of Expression

Η Art Nouveau για την αρχιτεκτονική σχετίζεται με τη φύση, τη χρήση του μετάλλου και το φως. Είναι εμφανής στις όψεις των κτηρίων και όχι στις κατόψεις. Η έκφρασή της υπήρξε έντονα διακοσμητική. Το αγαπημένο της διακοσμητικό μοτίβο, η αισθησιακή διπλή καμπύλη, βρίσκεται στα φυσικά σχήματα των φυτών, στη θάλασσα και στα μαλλιά που ανεμίζουν. Αν και η αρχιτεκτονική της Art Nouveau κινδύνευε πάντα να ξεπέσει σε απλή διακοσμητική εσωτερικών χώρων, ωστόσο η απελευθέρωσή της από το βάρος των ιστορικών προτύπων της επέτρεψε να δώσει έργα πραγματικής αξίας. Για τους αρχιτέκτονες της εποχής, το κτήριο είναι στατικό και οι λεπτομέρειες δίνουν κίνηση.

Ένας από τους σημαντικότερους αρχιτέκτονες της εποχής της Art Nouveau είναι ο Ισπανός Antoni Gaudi (1852-1926), ο οποίος ανέπτυξε έναν «βιολογικό» ρυθμό στην αρχιτεκτονική, βοηθούμενος από το μεταλλικό σκελετό. Δέχτηκε επιρροές από τη μεσαιωνική και ισλαμική παράδοση, από την τοπική παράδοση της Καταλονίας, από τη φύση και από τα ζώα. Οι αρχιτεκτονικές μορφές του θυμίζουν κόκκαλα, φύκια ή ιριδίζοντα ψάρια. Έχει ποικιλία χρωμάτων και δεν αφήνει καμία επιφάνεια ανεκμετάλλευτη και αδιακόσμητη. Τέλος, δίνει σημασία στη στέψη του κτηρίου¹⁷.

Παρόμοιες «βιολογικές μορφές» παρουσίασε στα έργα της και η προαναφερθείσα Loie Fuller. Δημιουργεί οπτικές ψευδαισθήσεις και με τη βοήθεια του φωτός και των υφασμάτων μιμείται τα σύννεφα, τα λουλούδια και τις πεταλούδες, όπως ακριβώς κάνει και ο Gaudi.

Την ίδια περίοδο υπήρξε μια στροφή του ενδιαφέροντος και προς την Ανατολή και την Αφρική. Οι πολιτισμοί των περιοχών αυτών ήταν ήδη γνωστοί από τις αποικίες και από τις διεθνείς εκθέσεις που μετέδιδαν το σφυγμό της ζωής των αποικιών. Με την γνωριμία των αποικιών ήρθαν στο φως διαφορετικοί τρόποι σκέψης, νέες φιλοσοφίες, ιδεολογίες και θρησκείες που για τους δυτικούς αποτέλεσαν μια βάση αναθεώρησης και επαναπροσδιορισμού του «ανθρώπινου είναι» σε σχέση με την εσωτερική του ισορροπία, την αρμονία και τη φύση που, λόγω της προαναφερθείσας τεχνικής προόδου και των κοινωνικών συμβάσεων του δυτικού κόσμου είχε παραμεληθεί ή είχε προσαρμοστεί υπό πίεση σε προ πολλού παγιωμένες φόρμες.

Ακολουθώντας τις τάσεις της εποχής της, αντλώντας την έμπνευσή της από τους πολιτισμούς της Ινδίας και της αρχαίας Αιγύπτου πορεύτηκε η χορεύτρια και χορογράφος Ruth St Denis (1879-1968). Η ίδια είχε διδαχθεί τη μέθοδο Delsarte¹⁸, μπαλέτο και ισπανικούς χορούς, ενώ αρχικά δούλεψε ως ηθοποιός και ως χορεύτρια-διασκεδάστρια. Για τον ινδικό πολιτισμό ο χορός σχετιζόταν άμεσα με το ιερό και το πνευματικό. Για τον λόγο αυτό η St Denis ήθελε να προσδώσει στο έργο της στοιχεία των παραπάνω πολιτισμών ώστε να γίνει αντιληπτή ως υψηλή και αξιοσέβαστη τέχνη και επιπλέον μια εξευγενισμένη ενασχόληση για τη γυναίκα. Ήθελε να παρουσιάσει κάτι διαφορετικό στο δυτικό πολιτισμό καθώς και να υποστηρίξει τη γυναικεία δράση στη σκηνή¹⁹.

¹⁷ Furneau-Jordan Robert, Ιστορία της αρχιτεκτονικής, εκδόσεις Υποδομή 1981

¹⁸ Ο Francois Delsarte (1811-1871) σπούδασε τραγούδι στο Conservatoire de Paris και ήταν τενόρος στην όπερα. Ανέπτυξε έτσι ένα δικό του υποκριτικό στιλ όπου συνδέει την εσωτερική συγκινησιακή εμπειρία του ηθοποιού με ένα φάσμα κινήσεων τις οποίες είχε καταγράψει και συστηματοποιήσει βάσει της μελέτης του. Επινόησε, επίσης, μια σειρά ασκήσεων για τον έλεγχο της αναπνοής που βοηθούν στην επί σκηνής απόδοση του ηθοποιού και δεν αποτελούν, όπως παρανοήθηκε, μια μέθοδο για την σωματική εκπαίδευση παιδιών και νέων.

¹⁹ Μπαρμπούση Βάσω, Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα, εκδόσεις Καστανιώτη 2004



Εικ.24: Ruth St Denis



Εικ.25: Ruth St Denis και Ted Shawn



Εικ.26: Ruth St Denis



Εικ.27: Edward Munch, Η κραυγή



Εικ.28: Emile Jacques Dalcroze, Eyrhythmics

Η St Denis έχει δηλώσει: «Χορεύοντας δε μιλάς, αλλά υπάρχουν [...] κι ο χορός είναι η υψηλότερη έκφραση της ύπαρξης»²⁰. Θεωρούσε ότι ήρθε στον κόσμο για να σώσει την ανθρωπότητα βοηθώντας τους ανθρώπους να αναπτυχθούν. Η μεγάλη της καλλιτεχνική επιτυχία είχε τίτλο Radha (1906) όπου μέσω ενός μυστικιστικού χορού έδινε το μήνυμα ότι κανείς δεν πρέπει να αναζητά μόνιμη ευτυχία σ' ένα κόσμο προσωρινό. Το παραπάνω είναι βασικό ζητούμενο και του βουδισμού.

Οι χορογραφίες της προσπαθούσαν να αποδώσουν «τη διάθεση και το πνεύμα του έθνους»²¹ χωρίς να θέλουν να μεταδώσουν με ακρίβεια το παραδοσιακό βηματολόγιο ή να αναδείξουν τη δεξιοτεχνία του χορευτή. Σημαντικό κομμάτι του θεάματός της ήταν τα κοστούμια που αποτελούσαν ελεύθερες διασκευές εθνικών κοστούμιών. Η St Denis αντιλήφθηκε τον χορό ως η εικόνα της μουσικής, ως ένα «μετασχηματισμό της μουσικής δομής σε κίνηση» και προσπάθησε να ασχοληθεί με «τη δομή της μουσικής χωρίς να διολισθήσει στην αφήγηση ή στην ερμηνεία των συναισθημάτων»²².

Η St Denis και ο σύζυγός της Ted Shawn (1891-1972) ήταν ανθρωπιστές του χορού, αφού πίστευαν ότι όλα όσα αφορούν την ανθρωπότητα, ιστορία, φιλοσοφία, θρησκεία, φύση και τέχνη ενδιαφέρουν το χορευτή²³.

Επιστρέφοντας στα γενικά στοιχεία της τέχνης, επιπλέον, με τα παραπάνω, αναπτύχθηκε η τάση του αναστοχασμού (self-reflection) και παρουσιάστηκε από καλλιτέχνες όπως ο Anton Chekhov²⁴, ο Constantin Stanislavsky²⁵ ή ο Edward Munch²⁶ στο έργο του «Η κραυγή». Για τους καλλιτέχνες της εποχής, η έκφραση των συναισθημάτων ήταν εκείνη που δεχόταν τη μεγαλύτερη καταπίεση και προς την ανάπτυξη αυτής της έκφρασης επικεντρώθηκαν αργότερα. Σε αυτό βοήθησαν πολύ οι θεωρητικές μελέτες δύο προγενέστερων μουσικών και θεωρητικών, του Γάλλου Francois Delsarte²⁷ και του Ελβετού Emile Jacques Dalcroze²⁸.

Με την έκφραση της ψυχής και των συναισθημάτων ασχολήθηκε η χορεύτρια και χορογράφος Isadora Duncan (1877-1927). Η ίδια δήλωνε ότι «ο χορός είναι η ομορφιά που αφυπνίζεται μέσα στο ανθρώπινο σώμα».

²⁰ Roger Garaudy, Ο χορός στη ζωή, μετ: Τσούτσουρα Μ., εκδόσεις Ηριδανός

²¹ Ferdinando Reyna, Histoire du ballet, μετ: Ρικάκης Α., εκδόσεις Υποδομή 1980

²² Μπαρμπούση Βάσω, Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα, εκδόσεις Καστανιώτη 2004

²³ Η St Denis και ο Shawn ίδρυσαν μαζί μια χορευτική ομάδα καθώς και την πρώτη σχολή σύγχρονου χορού. Η σχολή και η ομάδα τους έγινε γνωστή με το όνομα «Denishawn» και έδωσε πολλές παραστάσεις μέχρι το 1920. Στη σχολή «Denishawn» μεταξύ των άλλων φοίτησαν οι Martha Graham, Doris Humphrey και Charles Weidman. Η σχολή «Denishawn» βασιζόταν στην ιδέα ότι όλες «οι τέχνες αποτελούν σημαντικό μέρος της εκπαίδευσης των χορευτών». Η σχολή έκλεισε το 1930 λόγω οικονομικών δυσκολιών και λόγω του χωρισμού του ζεύγους.

²⁴ Ο Anton Chekhov (1860-1904) ήταν Ρώσος γιατρός, δραματουργός και συγγραφέας.

²⁵ Ο Constantin Stanislavsky (1863-1938) ήταν Ρώσος ηθοποιός και θεατρικός σκηνοθέτης.

²⁶ Ο Edward Munch (1863-1944) ήταν Νορβηγός ζωγράφος και χαρακτήρας.

²⁷ Ο Francois Delsarte (1811-1871) σπούδασε τραγούδι στο Conservatoire de Paris και ήταν τενόρος στην όπερα. Ανέπτυξε έτσι ένα δικό του υποκριτικό στυλ όπου συνδεδε την εσωτερική συγκινησιακή εμπειρία του ηθοποιού με ένα φάσμα κινήσεων τις οποίες είχε καταγράψει και συστηματοποίησε βάσει της μελέτης του. Επιπλέον, επίσης, μια σειρά ασκήσεων για τον έλεγχο της αναπνοής που βοηθούν στην επί σκηνής απόδοση του ηθοποιού και δεν αποτελούν, όπως παρανοήθηκε, μια μέθοδο για την σωματική εκπαίδευση παιδιών και νέων.

²⁸ Ο Emile Jacques Dalcroze (1865-1950), ήταν μουσικός, ανέπτυξε μια δική του μέθοδο με την αντίστοιχη θεωρία, που στοχεύει στη θελτίωση της αίσθησης του ρυθμού. Η μέθοδος που δημιούργησε ονομάστηκε Eurythmics (στα ελληνικά χρησιμοποιείται ο όρος ρυθμική) και έγινε ευρέως γνωστή. Σύμφωνα με την μέθοδο αυτή η εκπαιδευτική διαδικασία θα πρέπει να αποτελείται από τρία ισάξια μέρη: την ρυθμική, το solfège και τον αυτοσχεδιασμό.



Εικ.29: Isadora Duncan



Εικ.30: Η Isadora Duncan στην Ακρόπολη, 1920

Εικ.31: Camillo Sitte, Η πολεοδομία σύμφωνα με τις καλλιτεχνικές της αρχές



Για την Duncan υπήρξε μεγάλο σχολείο το γεγονός ότι γεννήθηκε κοντά στη θάλασσα και η επίσκεψή της στην Ελλάδα. Γι' αυτήν οι πρώτοι δάσκαλοι του χορού ήταν ο άνεμος, το κύμα, το φτερουγίσμα του πουλιού και της μέλισσας²⁹. Οι κλασικοί αρχαιοελληνικοί μύθοι την ενέπνευσαν ώστε να δημιουργήσει ένα πιο αρχέγονο, αυτοενδοσκοπικό και αυτοσχεδιαστικό ύφος. Άλλωστε στην εποχή της έγιναν οι μεγάλες αρχαιολογικές ανακαλύψεις στον ελληνικό χώρο που απασχολούσαν πολύ την κοινή γνώμη.

Για την Duncan το κέντρο της κίνησης ήταν στο ηλιακό πλέγμα³⁰. Επεσήμανε τη σημασία της χρήσης της βαρύτητας στον χορό και πίστευε ότι η κίνηση πηγάζει από το εσωτερικό του σώματος και όχι από τις κινήσεις των εξωτερικών μελών του. Οι κινήσεις που επέλεξε για τις χορευτικές της συνθέσεις ήταν απλές και ανθρώπινες (τρέξιμο, άλματα μικρά και μεγάλα, ελεύθερη κίνηση των χεριών). Ήταν απλή και λιτή όσον αφορά τα θέματα των έργων της, τα σκηνικά και τα κοστούμια. Χόρευε ξυπόλητη φορώντας αέρινους χιτώνες, υποστηρίζοντας μια διαφορετική άποψη για το ωραίο.

Σύμφωνα με τον Pierre Bourdieu³¹ ο πολιτισμός δεν είναι μια κατάσταση του νου αλλά μια κατάσταση του σώματος. Για την Duncan, το σώμα είναι ο χώρος όπου η φύση και ο πολιτισμός γίνονται ένα. Το σώμα είναι ένα με το νου. Όταν, λοιπόν, αναφερόταν στο σώμα, αναφερόταν ταυτόχρονα στην ψυχή και στον εαυτό και όλα τα παραπάνω σε αρμονία με τη φύση. Στις μαθήτριές της σε Γερμανία, Γαλλία και Ρωσία ζητούσε να εκφράσουν τη φύση όπως την αισθάνονται και όχι να τη μιμηθούν.

Ο χορός για την Duncan ήταν καθαρά ένα μέσο προσωπικής έκφρασης. Πολλοί καλλιτέχνες της εποχής εμπνεύστηκαν από το έργο της. Δεν ήταν μια απλή χορεύτρια αλλά λειτούργησε και ως σύμβολο χειραφέτησης και σεξουαλικής απελευθέρωσης της γυναίκας³². Ο «νέος χορός»³³ για την Duncan ήταν κάτι πέρα από το σεξουαλικό, το άσεμνο και το διασκεδαστικό. Ο «νέος χορός» ήταν πνευματικός, ιερός και οριζόταν ως τέχνη.

Ο Charles Caffin³⁴ σε ένα άρθρο του στο Stieglitz's Camera Work³⁵ συνέκρινε τη Duncan με τον Henri-Emile-Benoit Matisse³⁶, λέγοντας ότι και οι δύο ενδιαφέρθηκαν να εκφράσουν πρωτόγονα συναισθήματα. Ο Stanislavsky³⁷ έλεγε ότι η Duncan ενέπνευσε μια νέα μέθοδο για να παίζει ο ηθοποιός. Για την επόμενη γενιά χορευτών του σύγχρονου χορού η κυρίαρχη έκφραση ήταν να κινούνται «από μέσα προς τα έξω»³⁸. Παρόλο που κατηγορήθηκε για έλλειψη τεχνικής γνώρισε την αποδοχή και τη φήμη πρώτα από το ευρωπαϊκό κοινό και αργότερα από το αμερικάνικο.

Οι απόψεις της Duncan μπορούν να παραλληλιστούν με τις απόψεις του αρχιτέκτονα και ιστορικού τέχνης Camillo Sitte (1843-1903). Στο βιβλίο του «Η πολεοδομία σύμφωνα με τις καλλιτεχνικές της αρχές» ο Sitte κατακρίνει το στυλιζαρισμένο σχεδιασμό των πόλεων του 19ου αιώνα και τον αντιπαραβάλλει με τη ζωντάνια των ιστορικών πόλεων, όπως κατακρίνει και η Duncan το άκαμπτο μπαλέτο. Ακόμη, παραπέμπει στην ομορφιά των προβιομηχανικών

²⁹ Μπαρμπούση Βάσω, Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα, εκδόσεις Καστανιώτη 2004

³⁰ Νευρικό σύμπλεγμα στην περιοχή του στομάχου.

³¹ Ο Pierre Bourdieu (1930-2002) ήταν Γάλλος φιλόσοφος και κοινωνικός επιστήμονας.

³² Μπαρμπούση Βάσω, Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα, εκδόσεις Καστανιώτη 2004

³³ Κατά το «Art Nouveau»=Νέα Τέχνη

³⁴ Ο Charles Caffin (1854-1918) ήταν Αγγλο-Αμερικανός συγγραφέας και κριτικός τέχνης.

³⁵ Στη γκαλερί «Alfred Stieglitz's 291» εκτέθηκαν για πρώτη φορά έργα μοντέρνας τέχνης όπως του Francois-Auguste-René Rodin και του Henri-Emile-Benoit Matisse.

³⁶ Ο Henri-Emile-Benoit Matisse (1869-1954) ήταν Γάλλος ζωγράφος.

³⁷ Ο Constantin Stanislavsky (1863-1938) ήταν Ρώσος ηθοποιός και θεατρικός σκηνοθέτης.

³⁸ Μπαρμπούση Βάσω, Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα, εκδόσεις Καστανιώτη 2004



Εικ.32: Doris Humphrey, *With My Red Fires*, 1938



Εικ.33: Doris Humphrey, *Primitive Mysteries*

ιστορικών πόλεων και επιμένει πως αυτές πρέπει να αποτελούν το υπόδειγμα, δίχως να αντιγράφονται πιστά (έκφραση και όχι μίμηση κατά τη Duncan)³⁹.

Κάποια στιγμή σε μια συνέντευξή της χορογράφος Ruth St Denis είχε ερωτηθεί για την έκφραση της ψυχής μέσω του χορού. Η St Denis είχε δηλώσει: «Βλέπω το χορό ως μέσο επικοινωνίας ανάμεσα στις ψυχές, ικανό να εκφράζει ό,τι είναι πολύ βαθύ και λεπτό για να εκφραστεί με λέξεις. Βλέπω τη φυλή μας να γίνεται καλύτερη, γιατί ο χορός αποκαλύπτει την ψυχή. Ο χορός είναι κίνηση, είναι ζωή, είναι ομορφιά, είναι έρωτας και γι' αυτό δύναμη». Παρόμοια λόγια για την έλευση μιας νέας κοινωνίας, καλύτερης, ανέφερε και ο Γερμανός αρχιτέκτονας Bruno Taut (1880-1938). Μόνο που για αυτόν κύριοι εκφραστές και πρωτοπόροι ήταν οι αρχιτέκτονες και οι ζωγράφοι⁴⁰.

Πέραν της Duncan και της St Denis με την εξωτερίκευση του εσωτερικού κόσμου ασχολήθηκε και η χορογράφος Doris Humphrey (1895-1958). Για την Humphrey το συναίσθημα και ειδικότερα η συγκίνηση προερχόταν από το παιχνίδι του σώματος με την ισορροπία. Για το λόγο αυτό προσέγγισε το χορό δημιουργώντας μια νέα τεχνική που βασίστηκε στην ανθρώπινη φύση και κίνηση (περπάτημα, τρέξιμο, πήδημα, πτώση και ανόρθωση). Έλεγε: «*Το να ζεις σημαίνει να κινείσαι*»⁴¹. Διέκρινε δύο βασικές καταστάσεις του σώματος: αυτή της ισορροπίας και αυτή της άφρασης στην επίδραση της βαρύτητας.

Σύμφωνα με την ίδια η ισορροπία σχετιζόταν άμεσα με την ανάπαυση και τη συμμετρία, όσον αφορά τους σχηματισμούς που επέλεγε στα έργα της, ενώ η ανισορροπία μεταφραζόταν ως ασυμμετρία, ως σύγκρουση και ως αμφισβήτηση της ζωής⁴². Με τα παραπάνω αντιλαμβανόμαστε ότι την ενδιέφερε ο χώρος και η οργάνωση του εικαστικού δυναμικού σε αυτόν. Είχε το πνεύμα ενός φυσικού, ενός μαθηματικού ή ενός αρχιτέκτονα και ανέλυε τα πάντα⁴³.

Τόνιζε πως «*μια κίνηση χωρίς κίνητρο είναι αδιανόητη για το χορευτή*» για το λόγο αυτό χώρισε τις κινήσεις κατά τη διάρκεια της ζωής μας σε τέσσερις τομείς:

1. Κοινωνικές κινήσεις, που φανερώνουν τις σχέσεις μας με του άλλους,
2. Λειτουργικές κινήσεις, που φανερώνουν τις σχέσεις μας με τη φύση,
3. Τελετουργικές κινήσεις, που σχετίζονται με το θείο και
4. Συγκινησιακές κινήσεις, που αφορούν τα συναισθήματα

Εξερεύνησε τις λεπτές διαφορές των κινητικών αντιδράσεων του εκτεθειμένου στη βαρύτητα σώματος και ανέπτυξε τη θεωρία της για την πτώση και την επανάκτηση (fall and recovery). Μελέτησε πώς η ροή της αναπνοής επηρεάζει την κίνηση και πώς ο συνδυασμός αναπνοής και άφρασης στη βαρύτητα μπορεί να δώσει κινητικές ενότητες ή φράσεις. Εστίασε την προσοχή της στην στιγμή της αιώρησης και στη στιγμή της προσεδάφησης του σώματος γιατί «η συγκίνηση και το δράμα έρχονται από την πρόκληση της βαρύτητας κατά τη στιγμή της αιώρησης, οπότε το σώμα ελευθερώνεται από τους φυσικούς περιορισμούς»⁴⁴.

³⁹ Biermann Veronica, Borngasser-Klein Barbara κ.ά., *Αρχιτεκτονική Θεωρία από την αναγέννηση μέχρι σήμερα*, μετ: Μαρτινίδης Π., εκδόσεις Taschen 2005

⁴⁰ Biermann Veronica, Borngasser-Klein Barbara κ.ά., *Αρχιτεκτονική Θεωρία από την αναγέννηση μέχρι σήμερα*, μετ: Μαρτινίδης Π., εκδόσεις Taschen 2005

⁴¹ Roger Garaudy, *Ο χορός στη ζωή*, μετ: Τσούτσουρα Μ., εκδόσεις Ηριδανός

⁴² Roger Garaudy, *Ο χορός στη ζωή*, μετ: Τσούτσουρα Μ., εκδόσεις Ηριδανός

⁴³ Μπαρμπούση Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα*, εκδόσεις Καστανιώτη 2004

⁴⁴ Μπαρμπούση Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα*, εκδόσεις Καστανιώτη 2004



Εικ.34: Martha Graham, Letters to the world



Εικ.35: Martha Graham και Erick Hawkins, 1948

Συνδυάζοντας, την έκφραση των συναισθημάτων και κάποια στοιχεία των ανατολικών πολιτισμών έδρασαν οι χορογράφοι Martha Graham (1894-1991) και Erick Hawkins (1909-1994). Η χορεύτρια και χορογράφος Martha Graham σύμφωνα με τον δάσκαλό της Ted Shawn⁴⁵ θα εξελισσόταν σε μια σπουδαία δραματική χορεύτρια.

«Ότι είμαι το οφείλω στο Nietzsche⁴⁶ και τον Schopenhauer⁴⁷» έλεγε, ενώ αργότερα συμπλήρωνε «και στον Horst⁴⁸»⁴⁹. Τα πρώτα της έργα είχαν ακόμα εμφανείς τις επιρροές των δασκάλων της. Εν συνεχεία, όμως, ανέπτυξε το προσωπικό της ύφος ολοένα και περισσότερο. Εμπνεόμενη από τις θεωρίες του Freud⁵⁰, την απασχολούσε η εξερεύνηση της ανθρώπινης ψυχής και του υποσυνείδητου και γι' αυτό είχε ανάγκη από μια τεχνική που «θα έκανε ορατό το εσωτερικό τοπίο»⁵¹. Καθώς ταυτόχρονα μελετούσε τους ανατολικούς πολιτισμούς, εισήγαγε στον χορό στοιχεία και στάσεις από τη γιόγκα.

Ξεκίνησε παρατηρώντας λιοντάρια καθώς κινούνταν. Πρωτίστως την αφορούσε η μεταφορά του βάρους και οι φυσικές κινήσεις. Δημιούργησε, έτσι, μια νέα τεχνική που οπτικά χαρακτηρίζεται από καθαρές, λιτές και αυστηρές γραμμές. Σύμφωνα με τον George Balanchine⁵², η Graham δημιούργησε μια κλασική τεχνική, άρα θα διαρκούσε στο χρόνο.

Η τεχνική της Graham βασίστηκε στην αναπνοή, ως πρωταρχική λειτουργία του σώματος. Όπως δήλωσε η ίδια το 1974, «το σώμα μπορεί να κάνει δύο πράγματα, να εισπνεύσει και να εκπνεύσει, και σ' αυτό εμπλέκεται όλο το σώμα και ειδικά η λεκάνη και τα σπλάχνα»⁵³. Επικεντρώθηκε στο κάτω μέρος του κορμού θεωρώντας το, το κέντρο ελέγχου του σώματος και επιχείρησε να διαχωρίσει τις κινήσεις βάσει της μυϊκής ενέργειας που πραγματοποιείται, δηλαδή σύσπαση (contraction) και «λύσιμο» (release). «Χορεύουμε με τον κόλπο», έλεγε. Ο συντονισμός της αναπνοής και της μυϊκής ενέργειας προσέφεραν για την Graham την κατάλληλη εκφραστικότητα. Πιο συγκεκριμένα συνέδεε την εισπνοή με την έννοια της σύσπασης (contraction) και την εκπνοή με την έννοια του «λυσίματος» (release). Πίστευε επίσης, ότι ο χορευτής δεν θα πρέπει να αντιστέκεται στο έδαφος αλλά να το χρησιμοποιεί πατώντας γερά σε αυτό.

«Ο χορός μου είναι απλός χορός. Δεν είναι μια προσπάθεια να ερμηνεύσω τη ζωή [...]», έλεγε. Συμβούλευε τις μαθήτριάς της να μην μετρούν τη μουσική αλλά να την αισθάνονται μέσω της αναπνοής τους. Η αναπνοή για την Graham είναι η πηγή της ζωής, η αρχή της κίνησης. «Το σώμα του χορευτή είναι ο ιερούργος της κίνησης».

Ο Αμερικανός χορογράφος και χορευτής Erick Hawkins ήταν πτυχιούχος του τμήματος ελληνικού πολιτισμού του Harvard University. Όμως, μετά από μια παράσταση χορού άλλαξε προσανατολισμό και πήγε στην Αυστρία να σπουδάσει χορό. Ήταν ο πρώτος άντρας χορευτής και σολίστας στην ομάδα της Martha Graham και σύζυγος της για έξι χρόνια.

Ο Hawkins μελετούσε την ανατολική φιλοσοφία και αισθητική. Ήταν ο πρώτος που συνέδεσε τον χορό με την κιναισθητική εμπειρία και την ανατομία, δηλαδή με την συνείδηση της ίδιας

⁴⁵ Ο Ted Shawn (1891-1972) υπήρξε ιδρυτής και δάσκαλος στη σχολή σύγχρονου χορού Denishawn.

⁴⁶ Ο Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) ήταν σημαντικός Γερμανός φιλόσοφος, ποιητής, συνθέτης και φιλόλογος.

⁴⁷ Ο Arthur Schopenhauer (1788-1860) ήταν Γερμανός φιλόσοφος.

⁴⁸ Ο Louis Horst (1884-1964) ήταν μουσικός με τον οποίο η γνωριμία έγινε στη σχολή «Denishawn».

⁴⁹ Μπαρμπούση Βάσω, Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα, εκδόσεις Καστανιώτη 2004

⁵⁰ Ο Sigmund Freud, (1856-1939) ήταν Αυστριακός ιατρός, φυσιολόγος, ψυχίατρος και θεμελιωτής της ψυχαναλυτικής σχολής στον τομέα της ψυχολογίας.

⁵¹ Ferdinando Reyna, Histoire du ballet, μετ: Ρικάκης Α., εκδόσεις Υποδομή 1980

⁵² Ο George Balanchine (1904-1983) ήταν σημαντικός χορογράφος του κλασικού μπαλέτου.

⁵³ Μπαρμπούση Βάσω, Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα, εκδόσεις Καστανιώτη 2004



Εικ.36: Martha Graham



Εικ.37: Erick Hawkins, *El Penitente*, χορογραφία Martha Graham

κίνησης στους μύς και στις αρθρώσεις. Θεωρούσε δυσλειτουργικούς τους σφιγμένους μύες και αντ' αυτού πρότεινε μια κίνηση φυσική που δεν ωθείται από μουσική ένταση. Ταυτόχρονα ήθελε να ενσωματώσει στον χορό στοιχεία από τις αντίστοιχες ανατολικές κινητικές φιλοσοφίες όπως αυτή που υποστηρίζει ότι ο χορός συνδυάζει το δίπολο δράση-αδράνεια.

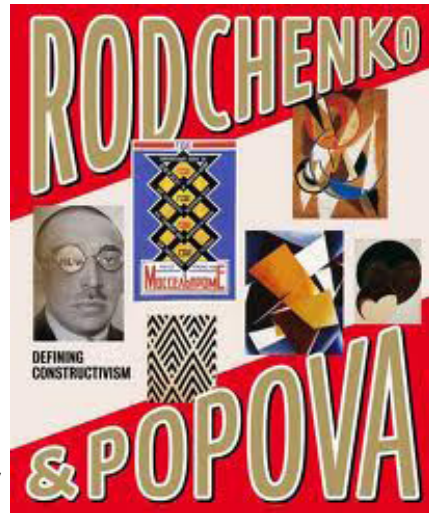
Θεωρείται θεμελιωτής της τεχνικής *release*. Σύμφωνα με την τεχνική αυτή, η μουσική δύναμη που χρησιμοποιείται για μια κίνηση θα πρέπει να είναι τόση όση χρειάζεται για την πραγματοποίηση της κίνησης. Το σώμα χρησιμοποιείται λειτουργικά αξιοποιώντας τις δυνατότητες του ως ένα τρισδιάστατο αρθρωτό στερεό που υπόκειται στην βαρύτητα. Έτσι δεν υποβάλλεται σε περιττή καταπόνηση ενώ ταυτόχρονα μπορεί είναι εκφραστικό.

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε ότι την εποχή αυτή έχουν δημιουργηθεί τρεις θεματικές:

1. Ο κόσμος των εφευρέσεων αλλά και της στροφής σε πιο «οργανικές» μορφές,
2. Το εξωτικό στοιχείο της Ανατολής και
3. Ο εσωτερικός κόσμος των συναισθημάτων σε αντίθεση με τον υλιστικό κόσμο.

Τις παραπάνω θεματικές επεξεργάστηκαν όπως ανέφερα διάφοροι αρχιτέκτονες ο καθένας σε διαφορετικό βαθμό, ήρθαν, όμως, να τις καλύψουν, όσον αφορά τον τομέα του χορού, και η Loie Fuller, η Isadora Duncan, η Ruth St Denis, η Martha Graham, η Doris Humphrey και ο Erick Hawkins. Με τον τρόπο αυτό, αντιλαμβανόμαστε ότι οι δρόμοι των δύο τεχνών, αρχιτεκτονικής και χορού, συγκλίνουν αυτή τη χρονική περίοδο. Οι θεματικές είναι παρόμοιες, αν όχι οι ίδιες και τα αποτελέσματα με πολλές ομοιότητες.

ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ '10-'40



Εικ.38: Alexander Rodchenko και Lyubov Popova, *Defining Constructivism*



Εικ.39: Lyubov Popova, *Air, Man, Space*



Εικ.40: Vladimir Tatlin, *Μνημείο Τρίτης Διεθνούς*

Οι δεκαετίες '10-'40 ήταν πάρα πολύ γόνιμες για όλους τους τομείς των τεχνών. Σχεδόν παράλληλα αναπτύσσονται πολλά διαφορετικά κινήματα με μικρές διαφορές μεταξύ αυτών. Αυτή την περίοδο αναπτύσσεται το κίνημα της Πρωτοπορίας, του Κονστρουκτιβισμού (construct=κατασκευάζω), του Σουπρεματισμού (supremacy=υπεροχή), του Εξπρεσιονισμού (express=εκφράζω), του Φουτουρισμού (future=μέλλον) και του Bauhaus. Όλα κινήματα με εξαιρετικούς εκφραστές σε όλους τους τομείς της τέχνης και ειδικότερα στο χορό και στην αρχιτεκτονική. Στη συνέχεια, αναφέρω βασικά χαρακτηριστικά των παραπάνω κινήματων και τους κυριότερους καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με αυτά, στο χώρο της αρχιτεκτονικής και του χορού και όχι μόνο.

Κατά την περίοδο 1910-1930 αναπτύχθηκαν στη Ρωσία ένα σύνολο καλλιτεχνικών ρευμάτων και κινήματων που ονομάστηκε Ρώσικη Πρωτοπορία. Το κίνημα της πρωτοπορίας, κυρίως εκφράστηκε στη ζωγραφική. Καλλιτεχνικά την χαρακτηρίζει το πέρασμα από την παραστατικότητα στην αφαίρεση, το οποίο οδήγησε στον σχεδόν μεταφυσικό σουπρεματισμό της μη αντικειμενικής ζωγραφικής, βασισμένης σε γεωμετρικές φόρμες που αναζητά το καθαρό αίσθημα και στον κονστρουκτιβισμό.

Ο όρος έχει δοθεί μεταγενέστερα από ιστορικούς και δίκαια οι καλλιτέχνες και τα αντίστοιχα κινήματα χαρακτηρίζονται ως πρωτοποριακά καθώς η συμβολή τους στην εξέλιξη της τέχνης με τολμηρές ιδέες και εφαρμογές έχει ιστορική σημασία.

Στη Ρωσία, οι καλλιτέχνες χωριζόταν σε δύο πλευρές. Από τη μια πλευρά υπάρχουν αυτοί που αναζητούν το «εθνικό ρωσικό στυλ», εμπνεόμενοι από την αγροτική ζωή. Το αντίπαλο δέος αποτελείται από τους δυτικόφιλους ζωγράφους και ακαδημαϊκούς που πρέσβευαν την ανάπτυξη της τέχνης μέσα από την ίδια την τέχνη. Τα έργα της περιόδου χαρακτηρίζονταν από αίσθημα, πνοή και εφευρετικότητα για τη νέα εποχή που άνοιγε για την ανθρωπότητα. Για το λόγο αυτό, τα κινήματα των τεχνών εκείνης της εποχής χαρακτηρίστηκαν από τον όρο «Νέα», πχ «Νέα Τυπογραφία», «Νέα Αρχιτεκτονική» κτλ.

Δύο σημαντικές μορφές της Ρώσικης Πρωτοπορίας που καίγονταν να κάνουν πράξη την πρωτοπορία και επιχείρησαν να βάλουν την τέχνη στην παραγωγή και στη νέα κοινωνία των προλετάρων ήταν ο ζωγράφος και γραφίστας Alexander Rodchenko (1891-1956) και η ζωγράφος Lyubov Popova (1889-1924). Αντιμετώπισαν τα έργα ως μοναδικά αγαθά, διερεύνησαν περισσότερο συλλογικούς τρόπους εργασίας και προσπάθησαν να εντάξουν την τέχνη στην καθημερινή ζωή. Συνέκριναν τον καλλιτέχνη μ' ένα μηχανικό που διευθετεί υλικά με επιστημονικό και αντικειμενικό τρόπο και παράγει έργα με την ίδια λογική. Η παραπάνω λογική του καλλιτέχνη-μηχανικού μπορεί να παρομοιαστεί με τη μεταγενέστερη λογική του Bauhaus και τον άνθρωπο-μηχανή, τα οποία αναλύω παρακάτω. Ο Rodchenko ασπαστηκε σχεδόν όλες τις εκφάνσεις του κονστρουκτιβισμού. Η Popova κατάφερε να δημιουργήσει στα έργα αυτό που η ίδια ονόμαζε «Ζωγραφική Αρχιτεκτονική».

Όσον αφορά στην αρχιτεκτονική δεν υπάρχουν πολλά έργα ή πολλοί αρχιτέκτονες των οποίων το έργο μπορεί να συσχετιστεί με το κίνημα της πρωτοπορίας, καθώς όπως προανέφερα η πρωτοπορία απασχόλησε περισσότερο τους ζωγράφους. Υπήρξε, όμως ο Ρώσος ζωγράφος και αρχιτέκτονας Vladimir Tatlin (1885-1953). Μαζί με τον Kazimierz Malewicz⁵⁴ ήταν η μία από τις δύο πιο σημαντικές μορφές στο καλλιτεχνικό κίνημα της Ρώσικης Πρωτοπορίας του 1920, και αργότερα έγινε σημαντικός καλλιτέχνης στο κίνημα του Κονστρουκτιβισμού. Το πιο γνωστό του έργο είναι ο Πύργος, «Το Μνημείο της Τρίτης Διεθνούς». Αν το μνημείο αυτό κατασκευαζόταν θα είχε ύψος σχεδόν 400 μέτρων και θα αποτελούσε τη μεγαλύτερη σε διαστάσεις γλυπτική σύνθεση που σχεδιάστηκε ποτέ από άνθρωπο. Το μνημείο θα αποτελούνταν από ένα ελικοειδές μεταλλικό πλαίσιο που θα υψωνόταν κατακόρυφα σχηματίζοντας μια μικρή γωνία

⁵⁴ Ο Kazimierz Malewicz (1879-1935) ήταν Ρώσος ζωγράφος και θεωρητικός.



Εικ.41: Le Corbusier, Chapelle Notre Dame du Haut



Εικ.42: Αφίσα της ταινίας "The Man with the movie camera"

στο επάνω μέρος και περικλείοντας έναν γυάλινο κύλινδρο, κύβο και κώνο. Στα γυάλινα μέρη θα στεγάζονταν αίθουσες συγκεντρώσεων και συνεδρίων, που θα περιστρέφονταν γύρω από τον άξονα τους με περίοδο ενός έτους, ενός μήνα και μίας ημέρας.

Στη δεκαετία του 1920 και του 1930, το λεγόμενο κίνημα της «Νέας Τυπογραφίας» έφερε τη γραφιστική και τη σχεδίαση της πληροφορίας στο προσκήνιο της καλλιτεχνικής avant-garde στην Κεντρική Ευρώπη. Απορρίπτοντας την παραδοσιακή διάταξη του τύπου σε συμμετρικές στήλες, οι σχεδιαστές οργάνωσαν την τυπωμένη σελίδα ή μια αφίσα ως ένα κενό πεδίο στο οποίο τα λόγια και η εικονογράφηση (συχνά φωτομοντάζ) θα μπορούσαν να είναι τοποθετημένα σε αρμονικές και εντυπωσιακά ασύμμετρες συνθέσεις. Εμπνεόμενος από τη Ρώσικη Πρωτοπορία, ο σχεδιαστής Jan Tschichold (1902-1974) κωδικοποίησε το κίνημα με προσιτές κατευθυντήριες γραμμές στο βιβλίο του «Για τη Νέα Τυπογραφία (1928)». Οι βασικές οδηγίες ήταν οι εξής:

1. Ασύμμετρη ισορροπία των στοιχείων,
2. Ιεραρχημένη σχεδίαση του περιεχομένου,
3. Συνειδητή χρήση του κενού, λευκού χώρου και
4. Χρήση μη καλλιγραφικών γραμμάτων

Σχεδόν σε μια νύχτα, τυπογράφοι και γραφίστες προσαρμόσαν αυτόν τον τρόπο εργασίας σε μια ποικιλία εντύπων, από επαγγελματικές κάρτες και φυλλάδια έως περιοδικά, βιβλία και διαφημίσεις.

Τα παραπάνω λάμβαναν χώρα στη Ρωσία και τις γειτονικές χώρες. Στην Ευρώπη, κάτι διαφορετικό συνέβαινε. Στην Αγγλία, εκδηλώθηκε μια νέα αρχιτεκτονική τάση που όφειλε πολλά στις θεωρίες του Le Corbusier⁵⁵. Ονομάστηκε «Νέο-Μπρουταλισμός». Σε χαρακτηριστικά παραδείγματα παρατηρείται η αρχιτεκτονική χρήση του χάλυβα απαλλαγμένη, όμως, από το φορμαλισμό του Mies Van der Rohe⁵⁶. Τα υδραυλικά και ο σκελετός του κτηρίου είναι πλήρως εκτεθειμένα. Με τον τρόπο αυτό, η τέχνη δεν ξεχωρίζει από την τεχνική και παρουσιάζεται μια «τίμια» αρχιτεκτονική⁵⁷.

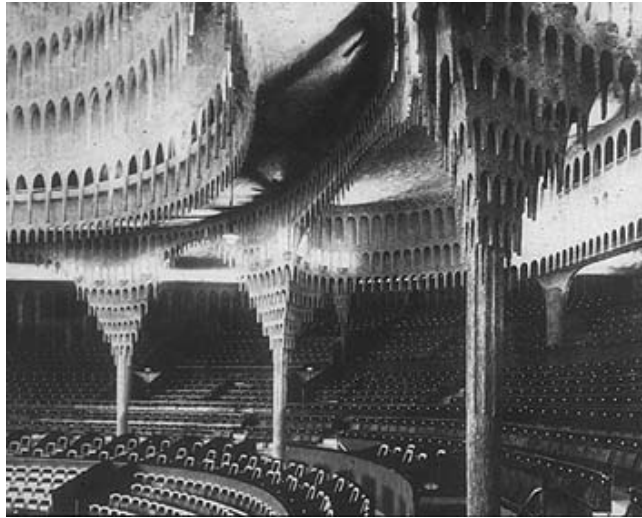
Το 1914, ξέσπασε ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Ήταν αναμενόμενο. Ήδη είχε αρχίσει να αμφισβητείται ανοιχτά το σύστημα αξιών, που είχε εγκαθιδρυθεί κατά τη διάρκεια των αιώνων. Πρώτα από τους διανοούμενους της εκκλησίας, αιώνες πριν, έπειτα από την Αριστοκρατία της Αυλής και από όσα υιοθέτησε η αστική τάξη στην αρχή του βιομηχανικού πολιτισμού. Η εξπρεσιονιστική τάση είχε εμφανισθεί, εκδηλωθεί και είχε αρχίσει να αυτοπροσδιορίζεται στα πλαίσια μιας βαθιάς αναταραχής, που γινόταν όλο και περισσότερο αντιληπτή.

Ο εξπρεσιονισμός αποτελεί καλλιτεχνικό κίνημα της σύγχρονης τέχνης που αναπτύχθηκε περίπου την περίοδο 1905-1940 και κυρίως στο χώρο της ζωγραφικής. Βασικό χαρακτηριστικό των εξπρεσιονιστών καλλιτεχνών ήταν η τάση να παραμορφώνουν την πραγματικότητα στα έργα τους, αδιαφορώντας απέναντι σε μια πιστή και αντικειμενική αναπαράσταση της. Συχνά ο εξπρεσιονισμός διακρίνεται και από μια έντονη συναισθηματική αγωνία. Ο εξπρεσιονισμός, που μπορούμε να τον θεωρήσουμε σαν μια οξυμμένη ανάδυση του ρομαντισμού, τα έβαλε,

⁵⁵ Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965), γνωστός ως Le Corbusier, ήταν Ελβετός αρχιτέκτονας, διάσημος για τη συνεισφορά του σε αυτό που καλείται σήμερα μοντερνισμός, ή πρώιμος μοντερνισμός. Ο Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965), γνωστός ως Le Corbusier, ήταν Ελβετός αρχιτέκτονας, διάσημος για τη συνεισφορά του σε αυτό που καλείται σήμερα μοντερνισμός, ή πρώιμος μοντερνισμός.

⁵⁶ Ο Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) ήταν Γερμανός αρχιτέκτονας. Θεωρείται από τους μεγαλύτερους αρχιτέκτονες του 20ου αιώνα, δίπλα στον Le Corbusier και στον Frank Lloyd Wright. Επιδίωξε μια λογική προσέγγιση που θα καθοδηγούσε τη δημιουργική διαδικασία του αρχιτεκτονικού σχεδίου, και είναι γνωστός για τη χρήση των αφορισμών «το λιγότερο είναι περισσότερο» και «ο Θεός κρύβεται στις λεπτομέρειες».

⁵⁷ Furneau-Jordan Robert, Ιστορία της αρχιτεκτονικής, μετ: Ηλίας Δ., εκδόσεις Υποδομή 1981



Εικ.43: Hans Poelzig, Grosses Schauspielhaus, Βερολίνο



Εικ.44: Erich Mendelsohn, Ο Πύργος του Einstein, Βερολίνο



Εικ.45: Frank Gehry, The dancing house, Πράγα

επίσης, με το πνεύμα του διαφωτισμού, με τον επιστημονισμό, με την ελπίδα να ελέγξει την υλική πραγματικότητα μέσα από τη διαύγεια της ορθολογιστικής οργάνωσης.

Η ονομασία «εξπρεσιονισμός», με την πιο αυστηρή έννοια, στη ζωγραφική, στο χορό, στη λογοτεχνία, στη δραματουργία, στον κινηματογράφο, κατορθώνει να πιαστεί γερά σε ένα από τα ρεύματα του δυτικού πολιτισμού: το γερμανικό.

Η εξπρεσιονιστική τέχνη τείνει προς τη βοή, το ουρλιαχτό, την προσωπική διαπεραστική κραυγή, με την ελπίδα να είναι αρκετά οξεία, ώστε να πέσουν τα τείχη. Η πρόθεσή της επικεντρώθηκε στο λαϊκό, στο πρωτόγονο. Αποφασιστικά υιοθετήθηκαν κινήσεις και διαδικασίες σκληρές, χοντροκομμένες, ο κύκλος, οι συμπίεσεις, οι τραχιές επιφάνειες στη ξυλογραφία. Βία, βία στο χρώμα μέχρι να γίνει διαπεραστικό και ασύμφωνο. Βία στη γραμμή καρφωμένη πάνω στο μουσαμά ή στο χαρτί σαν να προκαλεί τη δόνηση της έκστασης.

Για την αρχιτεκτονική, γνωστοί εξπρεσιονιστές αρχιτέκτονες υπήρξαν οι Hans Poelzig (1869-1936) και Erich Mendelsohn (1887-1953). Τα εξπρεσιονιστικά κτήριά τους εκφράζονται στο χώρο σαν τρισδιάστατα γλυπτά. Τα εσωτερικά είναι επιβλητικά και γίνεται εντυπωσιακή χρήση του φωτός. Οι γραμμές είναι αεροδυναμικές και οι γωνίες είναι στρογγυλεμένες⁵⁸.

Ο Poelzig θεωρήθηκε περισσότερο σκηνογράφος παρά αρχιτέκτονας, καθώς τα έργα του χαρακτηρίζονταν ως αφηρημένα γλυπτά με αποτέλεσμα τα περισσότερα να μένουν ανοικοδόμητα. Επίσης, αναιρεί την έννοια του βάθους. Η εξπρεσιονιστική αρχιτεκτονική ήταν ατομικιστική, αλλά εξακολουθεί να είναι χρήσιμο να σημειωθούν κάποια κριτήρια που την καθορίζουν:

1. Στρέβλωση του σχήματος για μια συναισθηματική επίδραση,
2. Υπαγωγή του ρεαλισμού σε μια συμβολική ή υφολογική έκφραση της εσωτερικής εμπειρίας,
3. Μια προσπάθεια για την επίτευξη του νέου και του πρωτότυπου,
4. Αφθονία των έργων σε χαρτί και σε μακέτες καθώς θεωρείται ότι οι αναπαραστάσεις των εννοιών είναι πιο σημαντικές από τη ρεαλιστική απόδοση των τελικών προϊόντων,
5. Θέματα από τα φυσικά φαινόμενα, όπως τα σπήλαια, τα βουνά, οι κεραυνοί, οι κρύσταλλοι και τα πετρώματα,
6. Αξιοποίηση του δημιουργικού δυναμικού του δεξιότεχνη τεχνίτη,
7. Τάση περισσότερο προς την Γοτθική αρχιτεκτονική⁵⁹ και όχι προς την κλασική. Η εξπρεσιονιστική αρχιτεκτονική τείνει επίσης περισσότερο προς την Ρωμανική αρχιτεκτονική⁶⁰ και το ροκοκό⁶¹ παρά προς το κλασικό,
8. Πρόκειται για ένα κίνημα τόσο ανατολικό όσο και δυτικό. Αντλεί τα θέματά του τόσο από την ισλαμική, την αιγυπτιακή και την ινδική τέχνη και αρχιτεκτονική όσο και από τη ρωμαϊκή ή την ελληνική και
9. Σύλληψη της αρχιτεκτονικής ως έργο τέχνης.

Ο εκφραστικός τρόπος του εξπρεσιονισμού αγκάλιασε ευρύτατα όλες τις τέχνες και παρουσίασε με ρεαλισμό το μέλλον. Ο εξπρεσιονισμός έφτασε και στο χορό, αρχίζοντας από τη Γερμανία, όπου ο κλασικός χορός, δεν είχε κάνει σχολή. Το συναίσθημα, η συγκίνηση είναι

⁵⁸ Biermann Veronica, Borngasser-Klein Barbara κ.ά., Αρχιτεκτονική Θεωρία από την αναγέννηση μέχρι σήμερα, μετ: Μαρτινίδης Π., εκδόσεις Taschen 2005

⁵⁹ Η Γοτθική αρχιτεκτονική είναι ένα ύφος της αρχιτεκτονικής που άκμασε κατά την Μέση και Ύστερη Μεσαιωνική περίοδο.

⁶⁰ Η Ρωμανική αρχιτεκτονική είναι ένα αρχιτεκτονικό στυλ της μεσαιωνικής Ευρώπης που χαρακτηρίζεται από ημικυκλικές αψίδες.

⁶¹ Με τον όρο Ροκοκό αναφερόμαστε στην τεχνοτροπία που διαδέχθηκε το μπαρόκ και αναπτύχθηκε στις αρχές του 18ου αιώνα, κυρίως στη Γαλλία.



Εικ.46: Ο Rudolf von Laban ενώ παρουσιάζει το σύστημα γραφής του χορού "Labanotation"



Εικ.47: Rudolf von Laban

μία κατάσταση αυθόρμητης εκδήλωσης, που πρέπει να μεταφράσουμε με ένα ζωντανό και πειστικό τρόπο.

Όλες αυτές οι καινοτομίες ήταν προάγγελοι του εξπρεσιονιστικού χορού, που δημιούργησε ο χορογράφος Rudolph Von Laban, και που αργότερα τελειοποίησε η Mary Wigman (1886-1973). Ο δε Kurt Jooss (1901-1979), ήταν ο τελευταίος κρίκος αυτού του ευρωπαϊκού κινήματος του χορού. Κάθε κίνηση για αυτόν έπρεπε να είχε κάποιο νόημα και να πηγάζει από τα συναισθήματα του χορευτή. Παρακάτω αναφέρω αναλυτικότερα τα χορογραφικά στοιχεία των τριών αυτών χορογράφων.

Γενικότερα, ο εκφραστικός χορός είχε σαν στόχο να μειώσει κάθε φορμαλισμό και να εκφράσει το συναίσθημα με ανανεωμένα μέσα κάθε φορά. Ο κάθε χορευτής έπρεπε να αυτοσχεδιάζει το ρόλο του με πρωτότυπη τεχνική και αμεσότητα. Σίγουρα ζητούσαν από τους χορευτές την ενστικτώδη και άμεση μεταφορά της ιστορίας ή του συναισθήματος σε κίνηση.

Στις χώρες, όπου η κλασική παράδοση είναι ζωντανή, η σύγκρουση μεταξύ φόρμας και συναισθηματικού περιεχομένου οδηγεί σε μία ευαίσθητη εξέλιξη της αντίληψης για το χορό. Ο γερμανικός χορός μεταξύ 1910 και 1945 θυμίζει ένα χορό υπερβολικό, εκφραστικό, «εξπρεσιονιστικό», του οποίου ο σκοπός ήταν να βγάλει τις μάσκες και όχι να κρύβεται πίσω από αυτές. Επιπροσθέτως, οι χορογράφοι του γερμανικού εξπρεσιονισμού και οι απόγονοί τους καθόρισαν το ψυχολογικό τοπίο του σύγχρονου χορού.

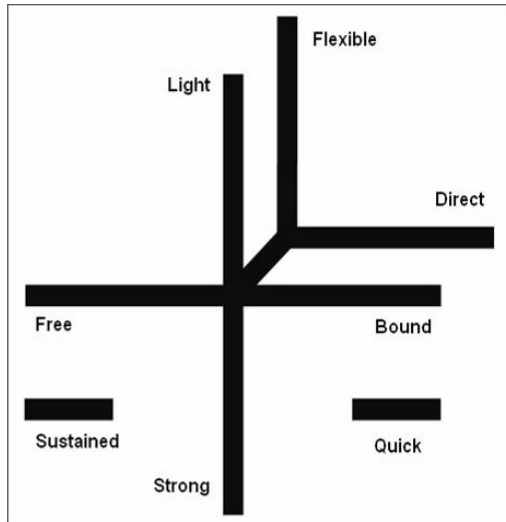
Ειδικότερα, πλέον, ο Ούγγρος Rudolf von Laban (1879-1958) συγκαταλέγεται ανάμεσα στις σημαντικότερες προσωπικότητες στο πεδίο του σύγχρονου χορού και ειδικότερα του εξπρεσιονιστικού χορού. Το έργο του είναι κυρίως χορογραφικό και θεωρητικό. Μελέτησε τις ποιότητες της ανθρώπινης κίνησης στον χώρο και δημιούργησε ένα δικό του κώδικα καταγραφής της κίνησης. Είναι προπομπός του εκφραστικού χορού που σταδιακά εξελίχθηκε στο σημερινό χοροθέατρο⁶².

Το έργο του εμπνέεται και επηρεάζεται από τις κοινωνικές, πολιτισμικές και καλλιτεχνικές αλλαγές της εποχής του, όπου κυριαρχούσε η τάση για έκφραση του συναισθήματος μέσα από την κινητική απελευθέρωση του σώματος από παγιωμένα κινητικά πρότυπα.

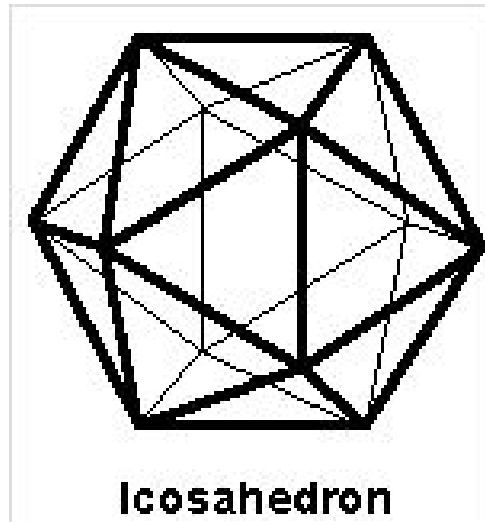
Βλέποντας την εξέλιξη των οπτικών τεχνών μέσα από τα κινήματα της πρωτοπορίας των αρχών του 20ου αιώνα στην Ευρώπη, ο Laban αναρωτιόταν ποια θα μπορούσε να είναι η αντίστοιχη εξέλιξη για τον χορό. Εγκατέλειψε το υπάρχον κινητικό λεξιλόγιο του χορού και την ανταπόκριση της κίνησης στο μουσικό ερέθισμα, για να βασίσει τον χορό πάνω σε μια διαδικασία κινητικής μίμησης μέσω της οποίας το σώμα, ερχόμενο σε προτεραιότητα, ανακαλύπτει τον προσωπικό του ρυθμό και δημιουργεί νέα βήματα τα οποία εντάσσονται στον χώρο με πρωτότυπο και αυθεντικό τρόπο.

Τον ενδιέφερε η μελέτη του χώρου που παράγει το σώμα όταν κινείται. Η κίνηση κατά τον Laban είναι έμβια αρχιτεκτονική. Ο Laban κατανόησε την κίνηση ως παλλόμενη αρχιτεκτονική. Το κλειδί της θεωρίας του ήταν η κινόςφαιρα, που ορίζεται ως ο χώρος γύρω από το σώμα του οποίου η περιφέρεια μπορεί να διαγραφεί με μια εύκολη προέκταση των άκρων έχοντας ένα σταθερό σημείο, το ένα πόδι που δεν μετακινείται στο χώρο. Η κινόςφαιρα αγκαλιάζει το χώρο γύρω από το χορευτή όταν κινείται στο ίδιο σημείο, ενώ όταν μετακινείται στο χώρο ταξιδεύει κι αυτή γύρω του σαν μια μορφή αύρας. Ο Laban με σκοπό να περιγράψει αυτές τις κατευθύνσεις που αγγίζουν τα μέλη μας στο χώρο έχοντας μια σταθερή βάση, επινόησε το εικοσάεδρο.

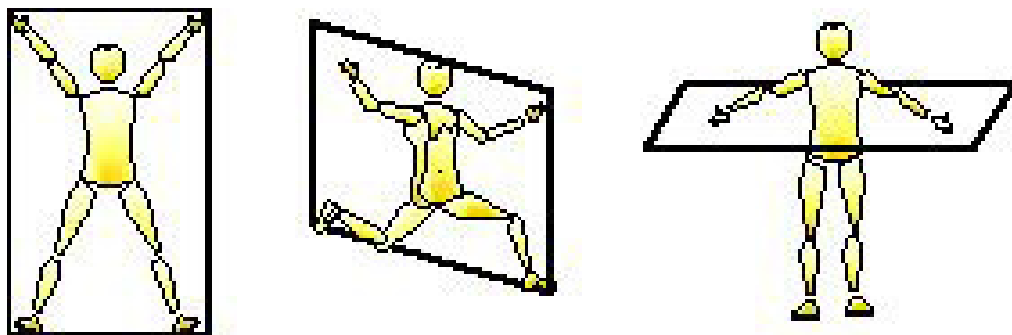
⁶² Το χοροθέατρο είναι μια μορφή τέχνης που συνδυάζει το χορό ή την κίνηση, με το λόγο και το θέατρο.



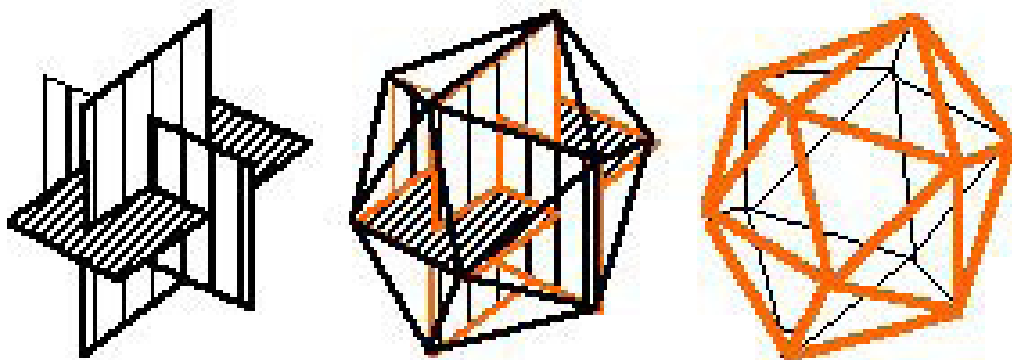
Εικ.48: Το γράφημα "Effort" του Rudolf von Laban



Εικ.49: Το εικοσάεδρο του Rudolf von Laban



Rectangle shaped Cartesian planes



Linking the corners of rectangular Cartesian planes builds an icosahedral net

Εικ.50: Τα καρτεσιανά επίπεδα σύμφωνα με τα οποία ο Rudolf von Laban δημιούργησε το εικοσάεδρο

Ο Laban δεν ήταν ούτε ακαδημαϊκός ούτε επιστήμονας. Ερευνούσε τα πάντα μέσω της παρατήρησης και των πειραματισμών με τη βοήθεια της Mary Wigman. Η τελευταία έχει δηλώσει: «ο Laban είχε το εξαιρετικό χάρισμα να σε απελευθερώνει καλλιτεχνικά, να σε κάνει ικανό να βρεις τις δικές σου ρίζες και να ανακαλύψεις τις δικές σου δυνατότητες, τη δική σου τεχνική και το δικό σου ατομικό στυλ χορού. Αυτό που αργότερα έγινε η θεωρία του χορού και η φιλοσοφία του για το χορό ήταν στην αρχή μια ελεύθερη περιοχή, ένας αγρότοπος, ένας ερεθιστικός και γοητευτικός χορός, όπου οι ανακαλύψεις γίνονταν κάθε μέρα⁶³».

Μέσα από την έρευνα του, δημιούργησε ένα βασικό λεξιλόγιο που θα μπορούσε να εκφράσει το φαινόμενο της κίνησης, το οποίο συνοψίζεται στους παράγοντες της ροής της κίνησης σε σχέση με τη βαρύτητα, τον χρόνο και τον χώρο. Το σύστημα διδασκαλίας του Laban βασίζεται στις θεωρίες του που φέρουν τους τίτλους Choreutics⁶⁴ και Eukinetics⁶⁵.

Ο Laban μίλησε για την ενότητα ψυχής και σώματος, η οποία διαφαίνεται σε οποιαδήποτε κίνηση. «Η ανθρώπινη κίνηση είναι το αρχέτυπο όλων των εντάσεων, τις οποίες οι σκέψεις, τα αισθήματα, οι δράσεις της θέλησης κτλ. παράγουν. [...] Όταν το σώμα είναι λυπημένο ή χαρούμενο, αυτό φαίνεται από τη στάση του.[...]»⁶⁶. Η παραπάνω διαπίστωση προέκυψε έπειτα από τη μελέτη των θεωριών του ψυχαναλυτή Carl Gustav Jung⁶⁷, ο οποίος μίλησε για τις τέσσερις λειτουργίες της ψυχής (διαίσθηση, αίσθηση, αίσθημα, σκέψη). Τις παραπάνω λειτουργίες ο Laban τις συσχέτισε με τις τέσσερις βασικές λειτουργίες της κίνησης (χρόνος, βάρος, χώρος, ροή).

Ο Laban μέσω της Laban Art of Movement⁶⁸ καθώς και των Κέντρων Laban στο Manchester και στο Addlestone μελετούσε την «αρμονία της κίνησης» μέσω ασκήσεων που αφορούσαν στη λειτουργία των αρθρώσεων και την ένταση και χαλάρωση των ανθρώπινων μυών, κάτι που μας θυμίζει την τεχνική release του Hawkins. Τον απασχολεί η σχέση αρμονίας και ισορροπίας, έντασης και χαλάρωσης. Εξετάζει το σώμα λεπτομερώς και τονίζει και αυτός όπως και η Graham τη σπουδαιότητα της αναπνοής στην έκφραση.

Ο Laban χρησιμοποίησε τον χορό και για θεραπευτικούς λόγους σε συνεργασία με διάφορα κέντρα ψυχοθεραπείας. Με ένα μυστηριώδη τρόπο ο χορός βοηθούσε και επιδρούσε στο σώμα και στο νου των ασθενών. Για τους χοροθεραπευτές «ο χορός είναι φυσική και συνάμα ψυχική δραστηριότητα. Οι κινήσεις του συνδέονται με συγκινήσεις, τις οποίες ξυπνούν ή εκφράζουν. Πιο συγκεκριμένα, οι κινήσεις συλλαμβάνονται μιμικά από ένα εξωτερικό μοντέλο και ξυπνούν στο χορευτή μια συναισθηματική αντίδραση ή παράγονται από αυτόν σε αυτοσχεδιασμό και γίνονται φορείς των ψυχικών του καταστάσεων. Και στις δύο περιπτώσεις, ο χορός αποτελεί το ενωτικό σημείο ανάμεσα στο έξω και στο μέσα και χρησιμοποιεί το σώμα ως δηλωτικό μέσο. Ο χορός είναι μια γλώσσα που λειτουργεί με το σώμα και το πνεύμα, αντιπροσωπεύει επομένως μια προνομιούχα δραστηριότητα επανενοποίησης των δύο πλευρών του ανθρώπου»⁶⁹.

⁶³ Μπαρμπούση Βάσω, Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα, εκδόσεις Καστανιώτη 2004
⁶⁴ Choreutics: η μελέτη των μορφών του χώρου της κίνησης. Ασχολείται με χωρικές ασκήσεις ή κλίμακες σε σχέση με τις μουσικές κλίμακες, οι οποίες εκτελούνται από το άτομο όταν ασκείται καθημερινά.
⁶⁵ Eukinetics: η μελέτη του ρυθμού και της δυναμικής της κίνησης. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τον Laban για να μελετήσει τον ρυθμό της κίνησης μέσα από την ίδια την κίνηση. Ήθελε να δώσει μια διαφορετική οπτική γωνία στα Eurhythms του Dalcroze που μελετούν τον ρυθμό της κίνησης μέσα από την μουσική.
⁶⁶ Μπαρμπούση Βάσω, Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα, εκδόσεις Καστανιώτη 2004
⁶⁷ Ο Carl Gustav Jung (1875-1961), ήταν Ελβετός γιατρός και ψυχολόγος, υπήρξε ο εισηγητής της σχολής της αναλυτικής ψυχολογίας.
⁶⁸ Πρόκειται για την τεχνική μελέτης της κίνησης απ' όπου ξεκίνησε ο Rudolf von Laban.
⁶⁹ Billmann France-Schott, Όταν ο χορός θεραπεύει, μετ: Χρυσικοπούλου Λ., εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα 1997



Εικ.51: Mary Wigman, Witch Dance



Εικ.52: Kurt Jooss

Σύμφωνα με τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό ότι οι αρχές κίνησης του Laban αποτέλεσαν τη βάση για την εξέλιξη της χοροθεραπείας. Η Labananalysis⁷⁰ διδάσκεται σε διάφορα σχολεία, κολλέγια και πανεπιστήμια. Το σύστημα του Laban μπορεί να εφαρμοστεί σε πολλούς χώρους, π.χ. στην ψυχιατρική, στην ψυχολογία, στην ανθρωπολογία, στην εθνολογία, στην κοινωνιολογία.

Τέλος, αξίζει να αναφέρω ότι χάρη στην εμμονή του Laban, ο χορός απέκτησε το δικό του σύστημα γραφής. Στις μέρες μας η σημειογραφία κινήσεων του είναι γνωστή ως Labanotation, χρησιμοποιείται παγκοσμίως ακόμα και με την μορφή λογισμικού.

Οι επόμενοι θεμελιωτές του εξπρεσιονιστικού χορού είναι όπως προανέφερα, η Mary Wigman και ο Kurt Jooss. Η Mary Wigman ήταν χορεύτρια, χορογράφος και δασκάλα χορού. Σπούδασε στο σχολείο Ρυθμικής του Dalcroze. Η Wigman έδωσε στο σύγχρονο χορό δύο από τα σημαντικότερα στοιχεία του: το ανθρώπινο σώμα και την ψυχή ως χώρους αλληλοσυγκρουόμενων δυνάμεων και την ένταση ανάμεσα στο άτομο και την ομαδικότητα.

Όντας αντίθετη με τις αρχές του κλασικού χορού, αναζητούσε έναν προσωπικό τρόπο έκφρασης, άμεσα συνδεδεμένο με τους αγώνες και τις ανάγκες του ανθρώπου ως έμβιο είδος. Την απασχολούσαν τα θεμελιώδη ανθρώπινα συναισθήματα, οι σχέσεις και οι δεισιδαιμονίες. Επίσης, χρησιμοποιούσε εκστατικές περιστροφές στις χορογραφίες της. Στις χορογραφίες της χρησιμοποιούσε κυρίως ήχους κρουστών από διάφορα μέρη του κόσμου που συχνά ενάλλασε αντιθετικά με διαστήματα σιωπής. Επηρεασμένη από μη δυτικά και φυλετικά μοτίβα, τα κοστούμια της Wigman ήταν απλά, από σκούρα τραχιά υφάσματα και συχνά περιλαμβάνονται μάσκες.

Ο Kurt Jooss ήταν μια προσωπικότητα με πολλά καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα. Ξεκίνησε να χορεύει στα 19 του έχοντας δάσκαλο τον Laban. Ο Jooss χρησιμοποιούσε την αφήγηση σε συνδυασμό με μοντέρνες θεατρικές δομές για να δημιουργήσει χοροθεατρικά έργα. Ως χορογράφος ο Jooss ασχολήθηκε κυρίως με πολιτικά και αντιπολεμικά θέματα ή σχετικά με ανθρώπινες τραγωδίες. Προτιμά τις χορογραφίες με πλοκή και ακολουθεί ακριβείς χορογραφικές δομές στα έργα του. Οι χορευτές του εκπαιδεύονταν στη μουσική, στον λόγο και στον χορό μέσα από την τεχνική του κλασικού χορού και τις θεωρίες του Laban.

Παράλληλα με τα παραπάνω ξεκίνησε στην Ιταλία ο Φουτουρισμός. Ο φουτουρισμός ήταν λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό κίνημα του 20ου αιώνα. Θεωρείται κυρίως ιταλική σχολή στο χώρο της λογοτεχνίας και της τέχνης που ωστόσο υιοθετήθηκε και από καλλιτέχνες άλλων χωρών, ειδικότερα της Ρωσίας. Ο φουτουρισμός αναπτύχθηκε σχεδόν σε όλες της μορφές της τέχνης, στη ζωγραφική, στην γλυπτική, στην ποίηση, στη μουσική, στο θέατρο αλλά και στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Τοποθετείται χρονικά την περίοδο 1909-1920.

Βασική μορφή του φουτουριστικού κινήματος αποτέλεσε ο Ιταλός ποιητής Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), που είναι και ο δημιουργός του περίφημου ιδρυτικού μανιφέστο του φουτουρισμού «Le Futurisme», το οποίο αρχικά δημοσιεύτηκε στο Μιλάνο (1909) αλλά και στη γαλλική εφημερίδα Le Figaro στις 20 Φεβρουαρίου 1909. Με πομπώδη ρητορική, ο ιταλικός φουτουρισμός ανήγγειλε τις εικονοκλαστικές του αρχές στην αυτάρεσκη αστική τάξη της Belle Époque⁷¹.

⁷⁰ Η Laban Movement Analysis (LMA) είναι μια μέθοδος και γλώσσα για την περιγραφή, την οπτικοποίηση, την ερμηνεία και την τεκμηρίωση όλων των ποικιλιών της ανθρώπινης κίνησης. Προέρχεται από το έργο του Rudolf von Laban και αναπτύχθηκε και από τους Lisa Ullmann, Irmgard Bartenieff, Warren Lamb κ.ά.

⁷¹ Belle Époque (Όμορφη Εποχή) ονομάστηκε η περίοδος της ευρωπαϊκής ιστορίας που ξεκίνησε από το 1817 έως την έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου το 1914 και χαρακτηρίστηκε για το αισιόδοξο πνεύμα που κυριάρχησε.



Εικ.53: Το μανιφέστο του φουτουρισμού όπως δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα "Le Figaro", Filippo Tommaso Marinetti



Εικ.54: Το τεχνικό μανιφέστο της φουτουριστικής γλυπτικής, Umberto Boccioni

Στο σύνολό τους τα σημεία του φουτουριστικού μανιφέστο ήταν έντεκα, από τα οποία τα τέσσερα πρώτα εκθειάζαν τις αρετές της τόλμης, της ενεργητικότητας και του θάρρους, διακηρύσσοντας την απόλυτη υπεροχή της μηχανικής ταχύτητας, με το γνωστό πια σήμερα απόσπασμα, που δηλώνει ότι ένα αγωνιστικό αυτοκίνητο είναι πολύ πιο όμορφο ακόμη και από τη Νίκη της Σαμοθράκης. Τα σημεία πέντε ως εννιά προχωρούσαν στην εξιδανίκευση του οδηγού ενός τέτοιου οχήματος, θεωρώντας τον αναπόσπαστο μέρος των τροχιών του σύμπαντος, καθώς και στην εξύμνηση του πατριωτισμού και του πολέμου. Το δέκατο σημείο διακήρυξε την καταστροφή όλων των ακαδημαϊκών θεσμών και το ενδέκατο ανέλυε το ιδανικό γενικό πλαίσιο της φουτουριστικής αρχιτεκτονικής:

«Θα υμνήσουμε τη συγκίνηση του μεγάλου πλήθους-των εργατών, των κυνηγών της απόλαυσης, των ταραχοποιών και την ανταριασμένη θάλασσα από χρώματα και ήχους καθώς η επανάσταση ξεχύνεται μέσα στη σύγχρονη μητρόπολη. Θα υμνήσουμε το νυχτερινό πάθος των σπλοστασιών και των ναυπηγείων που λάμπουν με ηλεκτρικά φεγγάρια` άπληστους σταθμούς που καταβροχθίζουν τα φίδια του καπνού των τρένων τους` εργοστάσια κρεμασμένα από τα σύννεφα με τα στριφτά νήματα του καπνού τους` γέφυρες που αστράφτουν σα μαχαίρια πάνω στον ήλιο, γιγάντιους γυμναστές που πηδούν πάνω από ποτάμια` έτοιμα για περιπέτεια ατμόπλοια που ανιχνεύουν τον ορίζοντα` ασθμαίνουσες ατμομηχανές που σκάβουν το έδαφος με τις ρόδες τους σαν βαρβάτα άλογα με ατσάλινες σπλές` το αβίαστο πέταγμα του αεροπλάνου με τις έλικές του να φτερουγίζουν στον άνεμο σαν λάβαρα και να αντηχούν σαν τα χειροκροτήματα ενός τεράστιου πλήθους.»

Αυτό το περιγραφικό κείμενο ήταν ένας άμεσος φόρος τιμής στον θρίαμβο της βιομηχανοποίησης, στα τεχνικά και κοινωνικά φαινόμενα του 19ου αιώνα. Σε πείσμα των ιταλικών, κλασικών αξιών του παρελθόντος, διακήρυξε την πολιτιστική υπεροχή του μηχανοποιημένου περιβάλλοντος, που αργότερα θα χαρακτήριζε την αρχιτεκτονική αισθητική τόσο του ιταλικού φουτουρισμού όσο και του ρώσικου κονστρουκτουβισμού, αλλά θα λειτουργούσε και ως προάγγελος του Bauhaus. Τελικά, ο φουτουρισμός διακήρυξε την ουσιαστική του αντίθεση στην πολιτιστική παιδεία, υιοθετώντας έτσι, μια πολεμικά αρνητική στάση που δεν εξαιρούσε ούτε την αρχιτεκτονική.

Το 1912 ο καλλιτέχνης Umberto Boccioni⁷², στο μανιφέστο του «Τεχνικό Μανιφέστο της Φουτουριστικής Γλυπτικής» αναφέρει: «Όλα όσα πιστεύω με υποχρεώνουν να αναζητήσω [...] όχι τη δομή των σωμάτων, αλλά τη δομή των κινήσεων των σωμάτων. Έτσι, λοιπόν, το ιδανικό μου δεν είναι μια πυραμιδοειδής αρχιτεκτονική (μια κατάσταση στατική), αλλά μια σπειροειδής αρχιτεκτονική (ο δυναμισμός) [...]. Μπορώ να εμπνεόμαι μέσα από την επίμονη αναζήτηση της πλήρους συγχώνευσης περιβάλλοντος και αντικειμένων, χρησιμοποιώντας την αλληλοδιείσδυση των επιπέδων. [...] Διάφανες επιφάνειες γυαλιού ή ζελατίνας, μεταλλικές λωρίδες, σύρμα, εσωτερικά ή εξωτερικά ηλεκτρικά φώτα μπορούν να αποκαλύψουν τα επίπεδα, τις εντάσεις, τους τόνους και τις αποχρώσεις μιας νέας πραγματικότητας».

Μαζί με το μανιφέστο του Boccioni, το νέο μανιφέστο του Marinetti το 1914, «Το Γεωμετρικό και Μηχανικό Μεγαλείο και η Ευαισθησία των Μηχανών», αποτέλεσαν το διανοητικό και αισθητικό πλαίσιο αναφοράς, μέσα στο οποίο ήταν δυνατόν να διαμορφωθεί η φουτουριστική αρχιτεκτονική. Ο Marinetti έγραφε: «Τίποτα στον κόσμο δεν είναι πιο όμορφο από το βουητό ενός σταθμού παραγωγής ηλεκτρικής ενέργειας, που κρατά στα χέρια τους τις υδραυλικές πιέσεις μιας ολόκληρης οροσειράς και την ηλεκτρική ενέργεια ολόκληρης περιοχής, από τους πίνακες ελέγχου γεμάτους μοχλούς και αστραφτερούς διακόπτες». Αυτό το πρωτόγνωρο όραμα του μεγαλείου της μηχανής εκφράστηκε εύστοχα την εποχή εκείνη με τα σχέδια για έναν σταθμό παραγωγής ηλεκτρικής ενέργειας του νεαρού Ιταλού αρχιτέκτονα Antonio Sant' Elia (1888-1916).

⁷² Ο Umberto Boccioni (1882-1916) ήταν Ιταλός ζωγράφος και γλύπτης, μέλος του κινήματος του φουτουρισμού.



Εικ.55: Τα σχέδια του Antonio Sant' Elia για την "Città Nuova"

Ο Sant' Elia πήρε δίπλωμα εργολάβου οικοδόμου και παρακολούθησε και μαθήματα αρχιτεκτονικής στην Ακαδημία Brera. Το 1912 σε συνεργασία με άλλους αρχιτέκτονες ίδρυσε την ομάδα Nuove Tendenze⁷³. Στην πρώτη έκθεση της ομάδας το 1914, ο Sant' Elia παρουσίασε τα σχέδια που είχε κάνει για τη φουτουριστική «Città Nuova⁷⁴». Ως πρόλογο της έκθεσης έγραψε το «Messaggio⁷⁵». Το «Messaggio» υπογεγραμμένο μόνον από τον Sant' Elia, προσδιορίζει-χωρίς να χρησιμοποιεί ούτε μια φορά τη λέξη «φουτουριστής»-την ακριβή μορφή που πρέπει να ακολουθήσει η αρχιτεκτονική στο μέλλον. Στα πιο χαρακτηριστικά σημεία αυτού του κειμένου διαβάζουμε:

«Το πρόβλημα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής δεν είναι πρόβλημα αναδιοργάνωσης των κατευθυντήριων γραμμών της, ούτε και είναι ζήτημα επινόησης νέων μοτίβων και νέων μορφολογικών στοιχείων για τις πόρτες και τα παράθυρα ή αντικατάστασης των κιόνων, των παραστάδων και των φουρουνισιών με καρυάτιδες, σφήκες και οδοντωτές χαράξεις κτλ [...] επιδίωξή μας πρέπει να είναι η ανύψωση της νέας χτισμένης μορφής σε ένα επίπεδο πνευματικά υγιές, αξιοποιώντας τα πλεονεκτήματα της επιστήμης και της τεχνολογίας [...] καθιερώνοντας νέες μορφές, νέες γραμμές, νέους λόγους ύπαρξης, που θα προκύψουν αποκλειστικά και μόνον από τις ιδιαίτερες συνθήκες του μοντέρνου τρόπου ζωής και από την προβολή του ως αισθητικής αξίας στην ευαισθησία μας».

Στη συνέχεια, το κείμενο επιδίδεται στην ενατένιση του δυναμικού οριζοντα μεγάλης κλίμακας του καινούργιου βιομηχανικού κόσμου. «Ο υπολογισμός της αντοχής των υλικών, η χρήση του οπλισμένου σκυροδέματος και του σιδήρου αποκλείουν μίαν αρχιτεκτονική με την κλασική ή την παραδοσιακή της έννοια. Τα σύγχρονα δομικά υλικά και οι επιστημονικές μας θέσεις δεν προσφέρονται για τους κανόνες των ιστορικών τεχντροπιών [...]. Πρέπει να επινοήσουμε και να ξαναχτίσουμε ex novo τη σύγχρονη πόλη μας, ένα απέραντο και πολύβουο ναυπηγείο, ζωντανό, κινητικό και πάντοτε δυναμικό, και το σύγχρονο κτήριο σαν μια γιγάντια μηχανή. Οι ανελκυστήρες δεν πρέπει πια να κρύβονται σαν μοναχικά σκουλήκια μέσα στα φρεάτια, αλλά οι σκάλες-άχρηστες πια-να καταργηθούν και οι ανελκυστήρες να σκαρφαλώσουν πάνω στις προσόψεις σαν φίδια από γυαλί και σίδηρο. Το σπίτι από τσιμέντο, σίδηρο και γυαλί, χωρίς ανάγλυφο ή ζωγραφιστό διάκοσμο, πλούσιο μόνο μέσα από την εσωτερική ομορφιά των γραμμών του και των όγκων του, εξαιρετικά τραχύ στη μηχανική του απλότητα, τόσο μεγάλο όσο απαιτούν οι ανάγκες και όχι όσο επιτρέπουν οι οικοδομικοί κανονισμοί του σχεδίου πόλεως, πρέπει να σηκωθεί πάνω από το χείλος μιας πολυτάραχης αβύσσου `ο δρόμος δεν θα περνά πια σαν το χαλάκι της πόρτας μπροστά από τα κατώφλια των σπιτιών, αλλά θα χωθεί βαθιά μέσα στη γη, συγκεντρώνοντας εκεί την κυκλοφορία της μητρόπολης, που θα συνδέεται, όμως, για τις απαραίτητες μετακινήσεις με μεταλλικές πεζογέφυρες και λεωφόρους ταχείας κυκλοφορίας».

Τα σκίτσα του Sant' Elia για την Città Nuova δεν είναι απόλυτα σύμφωνα με τους κανόνες του. Ενώ στο Messaggio έπαιρνε θέση ενάντια σε κάθε αναμνηστική αρχιτεκτονική και άρα ενάντια σε κάθε στατική και πυραμιδοειδή μορφή, τα σχέδια του Sant' Elia είναι γεμάτα από τέτοιες μνημειακές εικόνες. Το επίσημο «Μανιφέστο της Φουτουριστικής Αρχιτεκτονικής», που δημοσιεύτηκε τον Ιούλιο του 1914, φαίνεται πως είχε ως πρωταρχικό στόχο τη δημόσια αναγνώριση του Sant' Elia ως φουτουριστή. Αποτελούσε μια νέα ερμηνεία του Messaggio, που σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, είχε εκδοθεί από τον Marinetti, είχε όμως υπογραφεί μόνον από τον Sant' Elia.

⁷³ Νέες Τάσεις

⁷⁴ Νέα Πόλη

⁷⁵ Μήνυμα



Εικ.56: Adolf Loos, “Διακόσμηση και Έγκλημα”, 1908



Εικ.57: Le Corbusier, “Vers une Architecture”, 1923



Εικ.58: Le Corbusier, “Για μια Αρχιτεκτονική”, 2004

Έκτοτε ο Sant’ Elia προσχώρησε εντελώς στον φουτουρισμό και το 1915 μαζί με τους Boccioni, Marinetti, Piatti⁷⁶ και Russolo⁷⁷, υπέγραψε το φουτουριστικό, προφασιστικό, πολιτικό μανιφέστο «Η Ιταλική Περηφάνια». Με το θάνατο του Boccioni, η παραγωγική περίοδος του φουτουρισμού οδηγήθηκε σε βίαιο τέλος, χάνοντας μάλιστα για ειρωνεία της τύχης, το μεγαλύτερο ταλέντο του σ’ αυτόν τον πρώτο βιομηχανοποιημένο πόλεμο.

Οι φουτουριστές εισήγαγαν κάθε νέο μέσο στην καλλιτεχνική έκφραση και χαίρετησαν τα νέα τεχνολογικά μέσα της εποχής ως ένα θρίαμβο του ανθρώπου απέναντι στη φύση. Υμνησαν την ταχύτητα και τις βιομηχανικές πόλεις.

Παράλληλα με τα παραπάνω μανιφέστα και προς υποστήριξη αυτών, το 1908, ο Αυστριακός αρχιτέκτονας Adolf Loos (1870-1933) εκδίδει το βιβλίο «Διακόσμηση και έγκλημα». Ο Loos σαν επαγγελματίας είχε ένα στόχο τον οποίο επιδίωξε με αποστολική ζέση-την εκσυγχρονισμένη, λειτουργική αρχιτεκτονική, σχεδιασμένη δίχως καλλιτεχνικά στολίδια. Στο βιβλίο του ο Loos διατυπώνει το περίφημο: «Έχω καταλήξει στο εξής συμπέρασμα, που το προσφέρω στον κόσμο: η εξέλιξη του πολιτισμού συμβαδίζει με την αφαίρεση των διακοσμήσεων από τα χρηστικά αντικείμενα». Λίγο παρακάτω, επισημαίνει ότι η τέχνη είναι τέχνη αλλά τα χρηστικά αντικείμενα είναι χρηστικά αντικείμενα και πρέπει να παραμείνουν εκτός τέχνης⁷⁸.

Ο Loos ανέπτυξε την ίδια περίοδο, επίσης το Raumplan ή «σχέδιο χώρων». Πρόκειται για ένα πολύπλοκο σύστημα εσωτερικής οργάνωσης που έφτασε στο αποκορύφωμά του στις κατοικίες με τα ανισοϋψή επίπεδα, τα οποία έχτισε προς το τέλος της ζωής του. Από το 1920 ως το 1922, ο Loos εφήρμοσε το Raumplan με στόχο να δώσει λύση στο πρόβλημα της μαζικής παραγωγής κατοικιών. Έτσι, ο κύβος μετασχηματιζόταν σε μια κλιμακωτή σειρά ομοιόμορφων όγκων. Το Raumplan, πρόκειται για μια αρχιτεκτονική στρατηγική που μπορούσε να ξεπεράσει την αντιφατική πολιτιστική κληρονομιά της αστικής κοινωνίας, που αποστερημένη από το δικό της ιδίωμα δεν μπορούσε να διεκδικήσει σε αντάλλαγμα την πολιτιστική παιδεία του κλασικισμού. Το Raumplan αντιμετώπιζε το κτηριολογικό ως όγκους και όχι ως επιφάνειες. Τέλος, έθεσε το πρόβλημα, που τελικά έλυσε ο αρχιτέκτονας Le Corbusier⁷⁹, με την ολοκληρωμένη εξέλιξη της ελεύθερης κάτοψης.

Λίγα χρόνια αργότερα το 1923 εκδόθηκε το «Για μια αρχιτεκτονική» του Ελβετού αρχιτέκτονα Le Corbusier. Το 1923 ο Le Corbusier συγκέντρωσε τις θεωρητικές του αρχές και πολυάριθμες υποθέσεις, αρχικά δημοσιευμένες στο περιοδικό Esprit Nouveau, σε ένα μανιφέστο που καθόρισε ολόκληρο το ρεύμα του μοντερνισμού. Για τον Le Corbusier η αναζήτηση του «νέου πνεύματος» από τον μηχανικό απορρίπτει το ακαδημαϊκό περιβάλλον, στηρίζεται σε παραδείγματα του αρχαίου κόσμου όπως ο Παρθενώνας, τα οποία επανερμηνεύονται σχεδόν προκλητικά μέσα στη σύγχρονη βιομηχανική παράδοση. Ο μηχανικός οφείλει να δώσει λύση στα προβλήματα μιας κοινωνίας στην οποία επικρατούν οι μηχανές. Και η λύση αυτή είναι το «σπίτι-μηχανή για να κατοικείς». Σύμφωνα με τον Le Corbusier «η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία, ενώ το στυλ είναι ένα ψέμα». Επίσης, οι «αιώνιες μορφές της καθαρής γεωμετρίας» δεν συνιστούν απλώς λογική απόρροια της λειτουργίας αλλά δείχνουν και «γεμάτες ποίηση»⁸⁰.

⁷⁶ Ο Ugo Piatti (1888-1953) ήταν Ιταλός ζωγράφος και μουσικός.

⁷⁷ Ο Luigi Russolo (1885-1947) ήταν Ιταλός συνθέτης και ζωγράφος.

⁷⁸ Biermann Veronica, Borngasser-Klein Barbara κ.ά., Αρχιτεκτονική Θεωρία από την αναγέννηση μέχρι σήμερα, μετ. Μαρτινίδης Π., εκδόσεις Taschen 2005

⁷⁹ Ο Le Corbusier (1887-1965) ήταν Ελβετός αρχιτέκτονας σχεδιαστής, ζωγράφος, πολεοδόμος, συγγραφέας και ένα από τους πρωτοπόρους της μοντέρνας αρχιτεκτονικής.

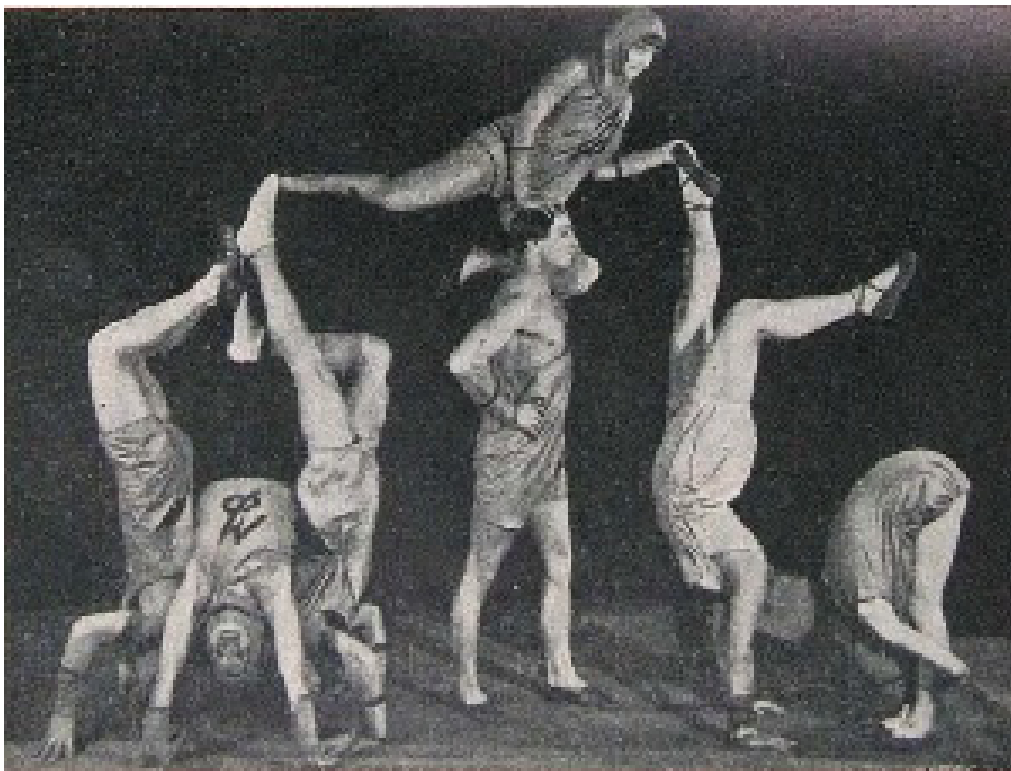
⁸⁰ Biermann Veronica, Borngasser-Klein Barbara κ.ά., Αρχιτεκτονική Θεωρία από την αναγέννηση μέχρι σήμερα, μετ. Μαρτινίδης Π., εκδόσεις Taschen 2005



Εικ.59: Sergey Pavlovich Diaghilev με την ομάδα του "Ρώσικα Μπαλέτα"



Εικ.60: Vaslav Nijinsky, "Η ιεροτελεστία της άνοιξης"



Εικ.61: Nikolai Foregger, "Mechanical dance"

Εν τω μεταξύ, οι Ρώσοι κονστρουκτιβιστές έδωσαν έμφαση σε αφηρημένες κατασκευές, λιτές γραμμές και απλά γεωμετρικά σχήματα και όγκους. Επηρέασαν ιδιαίτερα την αρχιτεκτονική των δημοσίων κτηρίων και των κρατικών σοβιετικών εργοστασίων, καθώς ενσωμάτωναν στο έργο τους μία βιομηχανική αισθητική και μία λατρεία της τεχνολογίας και των βιομηχανικών υλικών, όπως το ασφάλι και το γυαλί. Έτσι εκφράστηκε ο συμβιβασμός του μοντερνισμού με τις αντιλήψεις του Διαφωτισμού.

Συνεπώς, όσον αφορά τις εικαστικές τέχνες και την αρχιτεκτονική υπάρχει συμφωνία και στροφή προς την τεχνολογία και τη βιομηχανική αισθητική. Την ίδια στροφή προς τη λατρεία του βιομηχανοποιημένου και των μηχανών παρατηρούμε και στις ορχηστρικές τέχνες. Τη βάση έθεσε ο Sergey Pavlovich Diaghilev (1872-1929) με την ομάδα του «Ρώσικα Μπαλέτα». Τα «Ρώσικα Μπαλέτα» υπό την καθοδήγηση του Diaghilev έσπασαν την παράδοση και τον κλασικισμό του μπαλέτου χρησιμοποιώντας μάσκες, μιμούμενοι τις κινήσεις των μηχανών, ιδιαίτερα την ταχύτητά τους, την ακρίβεια και την ενέργειά τους. Η πιο σημαντική καινοτομία σημειώθηκε στη σκηνογραφία με τα σκηνικά του Pablo Picasso και άλλων.

Άλλο ένα παράδειγμα φουτουριστικού χορού μας έδωσε ο Vaslav Nijinsky (1889-1950) στο έργο του «Η ιεροτελεστία της άνοιξης». Στο έργο αυτό ο για πρώτη φορά το κοινό του βίωσε τη φουτουριστική, νέα κατεύθυνση του σύγχρονου χορού. Οι απότομες κινήσεις, εκφρασμένες με γεωμετρικά και με γωνίες σχήματα ταίριαζαν απόλυτα με τη λεγόμενη μουσική του θορύβου-σαν από μηχανή εργοστασίου-που συνέθεσε ο Igor Stravinsky (1882-1971). Ακόμη και ο ίδιος ο Nijinsky σαν χορευτής ήταν άξιο παράδειγμα φουτουριστή χορευτή. Εκτελούσε άλματα που φαινομενικά αφηφούσαν τη βαρύτητα σαν μια καλολαδωμένη μηχανή.

Τέλος, αξιοσημείωτη είναι και η προσφορά του Nikolai Foregger (1892-1939) στο φουτουριστικό χορό. Ο Foregger ήταν Ρώσος σκηνοθέτης και χορογράφος. Έφτασε στη Μόσχα από το Κίεβο το 1916. Τον γοήτευσαν τα νέα κινήματα στην τέχνη και ιδιαίτερα το κίνημα του φουτουρισμού και θέλησε να εφαρμόσει τις ιδέες του παραπάνω κινήματος στο χορό. Το 1921 ίδρυσε τη δική του σχολή χορού. «Εξετάζουμε το σώμα του χορευτή σαν να είναι μια μηχανή, με τους βουλητικούς μας στο ρόλο του μηχανικού», έλεγε. Οι χοροί του μιμούνται τις αλυσίδες που κινούν τα γρανάζια των μηχανών. Συνοδεύονται από τη λεγόμενη «Ορχήστρα των θορύβων», η οποία περιλαμβάνει σπασμένα γυαλιά μέσα σε κουτιά, μεταλλικά και ξύλινα αντικείμενα, κουτιά συσκευασίας, τύμπανα, κύμβαλα, σφυρίχτρες και κραυγές. Ασχολήθηκε με την Comedia dell' arte⁸¹ και με την τεχνική του cinefication⁸². Το Φεβρουάριο του 1923 παρουσίασε το «Mechanical Dance» το οποίο χώρισε κοινό και κριτικούς στα δύο. Παρουσίασε εκτός των άλλων και δύο θεωρίες του: την Tafiatrenage, που ήταν μια τεχνική άσκησης και εκγύμνασης που ποτέ δεν κωδικοποιήθηκε και μια θεωρία που σχετιζόταν με την αναγέννηση του τσίρκου.

Συνεχίζοντας την ανάλυση των καλλιτεχνικών κινήματων των δεκαετιών '10-'40, φτάνουμε στο Bauhaus. Όπως παρατήρησα και παραπάνω η λατρεία του φουτουρισμού για τις μηχανές λειτούργησε ως προάγγελος του Bauhaus. Έθεσε το θεωρητικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο αναπτύχθηκε η σχολή και η λογική του Bauhaus. Ο φουτουρισμός αναπτύχθηκε, κυρίως, στην Ιταλία και το Bauhaus, κυρίως, στη Γερμανία. Πιο συγκεκριμένα, όμως, με τον όρο Bauhaus αναφερόμαστε στην καλλιτεχνική και αρχιτεκτονική σχολή που ιδρύθηκε το 1919 από τον Γερμανό αρχιτέκτονα Walter Gropius (1883-1969) και αναπτύχθηκε την περίοδο 1919-1933 στη Γερμανία. Η σχολή του Bauhaus στόχευε στη διδασκαλία και στην προώθηση της «ολικής τέχνης». Το ύφος της σχολής Bauhaus επέδρασε καταλυτικά στην εξέλιξη της σύγχρονης τέχνης, ειδικότερα στους τομείς της αρχιτεκτονικής και του βιομηχανικού σχεδιασμού, ενώ τα

⁸¹ Η Comedia dell' arte είναι η ονομασία της λαϊκής ιταλικής αυτοσχεδιαστικής κωμωδίας, η οποία ήταν δημοφιλής μεταξύ του 16ου και του 18ου αιώνα και έγινε σύντομα αγαπητή και έξω από τα σύνορα της Ιταλίας.

⁸² Πρόκειται για τη λογική διανομή ταινιών αλλά και ενημέρωσης των ανθρώπων που χρησιμοποίησε η ρώσικη κυβέρνηση στα μέσα του 1920.



Εικ.62: Το κτήριο του Bauhaus στο Dessau

έργα που παράχθηκαν μέσα από τα εργαστήρια της σχολής έγιναν αντικείμενα εκτεταμένης αναπαραγωγής.

Λειτουργήσε σε τρεις διαφορετικές πόλεις της Γερμανίας, στη Βαϊμάρη (1919-25), στο Dessau (1925-32) και στο Βερολίνο (1932-33), υπό την διεύθυνση των Walter Gropius, Hannes Meyer⁸³ και Mies van der Rohe⁸⁴, αντίστοιχα. Ανάμεσα στις κεντρικές ιδέες που προώθησε η σχολή, ήταν η χρήση της τεχνολογίας για καλλιτεχνικούς σκοπούς, η απουσία διάκρισης μεταξύ καλών και εφαρμοσμένων τεχνών καθώς και η αναγκαιότητα της σφαιρικής διδασκαλίας όλων των μορφών τέχνης.

Το Bauhaus ήταν η κατάληξη μια συνεχούς προσπάθειας μεταρρύθμισης της διδασκαλίας των εφαρμοσμένων τεχνών στη Γερμανία. Ο Gropius είχε την άποψη ότι η διδασκαλία του σχεδίου έπρεπε να γίνεται σε εργαστηριακή βάση και να είναι κοινή για σχεδιαστές και χειροτέχνες. Απορρίπτει αρχικά την αναβίωση παλαιότερων στυλ και τη «χρήση μοτίβων, διακοσμήσεων και περιγραμμάτων από προγενέστερους πολιτισμούς», με τα οποία ένα κτήριο υποβαθμίζεται σε «φορέα νεκρών στολιδιών». Χαρακτηριστικό της νέας συνθήκης είναι πως η μορφή απορρέει, πλέον, από την ουσία του κτηρίου και τη λειτουργία του⁸⁵.

Ο αρχιτέκτονας Bruno Taut⁸⁶ πίστευε ότι η νέα πολιτιστική ενότητα ήταν εφικτή μόνο μέσα από μια νέα τέχνη της οικοδόμησης, όπου κάθε ξεχωριστός κλάδος θα συνέβαλε, με το δικό του τρόπο, στην τελική μορφή. «Σ' αυτό το σημείο δεν θα υπάρχουν όρια ανάμεσα στη χειροτεχνία, τη γλυπτική και τη ζωγραφική` όλα θα είναι ένα: Αρχιτεκτονική», έλεγε⁸⁷. Τα παραπάνω λόγια ενέπνευσαν τον Gropius όσον αφορά τις Αρχές της Διακήρυξης του Bauhaus του 1919, όπου καλεί τους καλλιτέχνες και τεχνίτες στη δημιουργία μιας καινούργιας συντεχνίας χειροτεχνών χωρίς ταξικές διακρίσεις και στη δημιουργία ενός κτηρίου που θα ενώνει αρχιτεκτονική, γλυπτική και ζωγραφική.

Ο Oscar Schlemmer⁸⁸ ως καθηγητής σκηνογραφίας του Bauhaus το 1922 δήλωνε, σε αντίθεση με τις φιλοδοξίες της σχολής για ανέγερση καθεδρικών ναών, ότι καθήκον της σχολής ήταν να ανοίξει τον δρόμο της απλότητας που θα καλύψει τις ανάγκες των ανθρώπων με έντιμο και αυθεντικό τρόπο. Την ίδια χρονιά ο Gropius, ως διευθυντής της σχολής αλλάζει τη χειροτεχνική κατεύθυνση του αρχικού προγράμματος του Bauhaus. «Η διδασκαλία της χειροτεχνίας έχει ως στόχο την προετοιμασία του σχεδιασμού για τη μαζική παραγωγή. Ο σπουδαστής μπορεί να αποκτήσει την ικανότητα να χειρίζεται προβλήματα περισσότερο πολύπλοκα [...] σε αντίθεση με τον εργοστασιακό εργάτη που ποτέ δε γνωρίζει κάτι πέρα από μια φάση της διαδικασίας. Γι' αυτό, λοιπόν, το Bauhaus αναζητά συνειδητά επαφές με τις υπάρχουσες βιομηχανικές επιχειρήσεις, για το κοινό τους καλό».

Με το πέρασμα του χρόνου η λογική του Bauhaus έγινε υπερβολικά αντικειμενική, προκαλώντας την παραίτηση του Gropius. Ταυτόχρονα με τη νέα διεύθυνση από τον Hannes Meyer η σχολή μεταφέρεται από τη Βαϊμάρη στο Dessau. Ο νέος διευθυντής της σχολής είχε πια τη δυνατότητα να προσανατολίσει τη δουλειά του Bauhaus σε ένα πρόγραμμα «κοινωνικά υπεύθυνου» σχεδιασμού. Παρόλο που η έμφαση δινόταν στην κοινωνική και



Εικ.63: Το κτήριο του Bauhaus στο Βερολίνο

⁸³ Ο Hannes Meyer (1889-1954) ήταν Ελβετός αρχιτέκτονας.

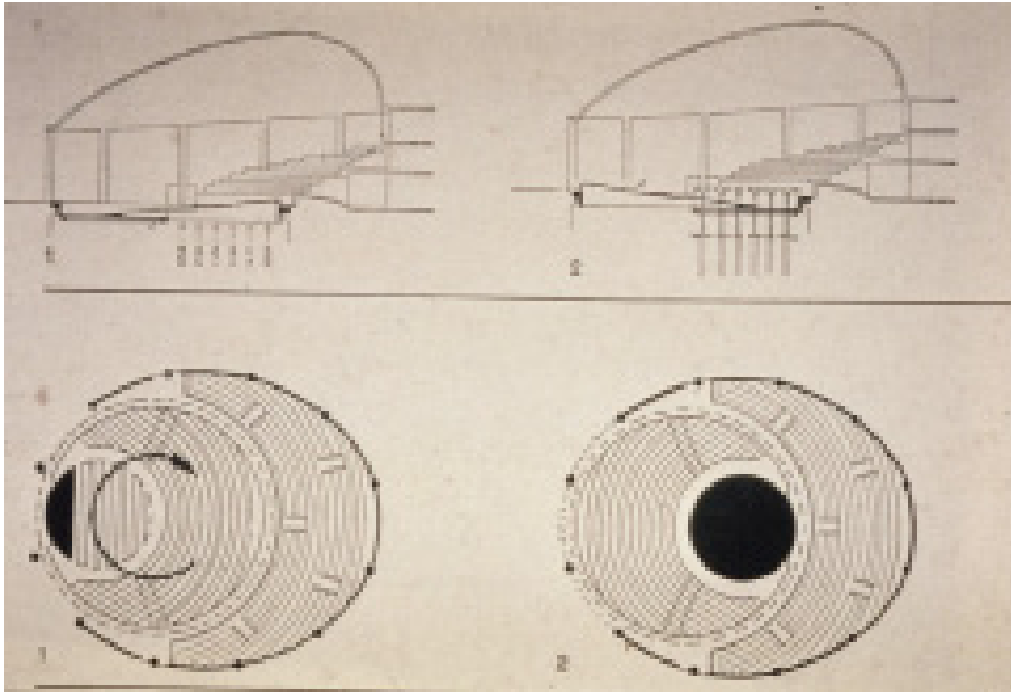
⁸⁴ Ο Mies van der Rohe (1886-1969) ήταν Γερμανός αρχιτέκτονας.

⁸⁵ Biermann Veronica, Borngasser-Klein Barbara κ.ά., Αρχιτεκτονική Θεωρία από την αναγέννηση μέχρι σήμερα, μετ: Μαρτινίδης Π., εκδόσεις Taschen 2005

⁸⁶ Ο Bruno Taut (1880-1938) ήταν αρχιτέκτων και θεωρητικός της αρχιτεκτονικής των αρχών του 20ου αιώνα. Θεωρείται κυρίαρχος εκπρόσωπος του κινήματος του εξπρεσιονισμού στην αρχιτεκτονική.

⁸⁷ Frampton Kenneth, Μοντέρνα Αρχιτεκτονική-ιστορία και κριτική, μετ: Ανδρουλάκης Θ., Πάγκαλου Μ., εκδόσεις Θεμέλιο, 2009

⁸⁸ Ο Oscar Schlemmer (1888-1943) ήταν Γερμανός ζωγράφος, γλύπτης, σχεδιαστής και χορογράφος που σχετιζόταν με τη σχολή του Bauhaus.



Εικ.64: Τα σχέδια του Walter Gropius για το "Total Theater"

όχι την αισθητική τους λειτουργία, την περίοδο αυτή κατασκευάστηκαν πάρα πολλά από τα σχέδια του Bauhaus, τόσα όσο ποτέ άλλοτε. Ο Meyer οργάνωσε το Bauhaus σε τέσσερα μεγάλα τμήματα: αρχιτεκτονική (που για λόγους πολεμικής λεγόταν οικοδομική), διαφήμιση, ξύλινη και μεταλλική παραγωγή και υφάσματα.

Το 1932 το Bauhaus μεταφέρεται στο Βερολίνο με διευθυντή τον Mies van der Rohe. Η σχολή φιλοξενούνταν σε παλιές αποθήκες έξω από το Βερολίνο. Ο van der Rohe επιχείρησε να συνδυάσει τον κοινωνικό χαρακτήρα της σχολής, τον οποίο παράλληλα περιορίσε, με υψηλά αισθητικά κριτήρια. Υπό τη διεύθυνσή του, απαγορεύτηκε κάθε είδους πολιτική δράση εκ μέρους των σπουδαστών, περιορίζοντας τους σκοπούς του προγράμματος σπουδών στη χειροτεχνική και καλλιτεχνική εκπαίδευση των μαθητών. Συνολικά, η σχολή στράφηκε κυρίως στην αρχιτεκτονική, ενώ τα εργαστήρια της έπαψαν να παράγουν οικονομικά εκμεταλλεύσιμα προϊόντα, γεγονός που προκάλεσε την αντίδραση των σπουδαστών. Η ναζιστική Γερμανία, όμως, και η γερμανική δεξιά απαιτούσε ένα Bauhaus κλειστό. Το Bauhaus κατηγορήθηκε για αντιγερμανική και εβραϊοκρατούμενη σχολή. Ακόμη, κατηγορήθηκε ότι ως σχολή προωθούσε μια μεσογειακή και εβραϊκή αρχιτεκτονική που δεν ταίριαζε με αυτή της Άριας φυλής. Για τους παραπάνω λόγους το 1933 η σχολή του Bauhaus έκλεισε.

Στο πλαίσιο των αναζητήσεων του Bauhaus, γενικότερα, ο Gropius έψαξε έναν νέο τύπο θεατρικής σκηνής που δεν θα περιορίζεται στη μονόπλευρη και δισδιάστατη θέαση και επιπλέον θα καθιστά πιο εύκολη την επικοινωνία με το κοινό. Η μορφή που έκρινε καταλληλότερη ήταν αυτή της αρένας, όπου η σκηνή είναι στο κέντρο και οι θεατές περιφερειακά. Έτσι σχεδίασε το Total Theater, το οποίο όμως δεν κατασκευάστηκε ποτέ.

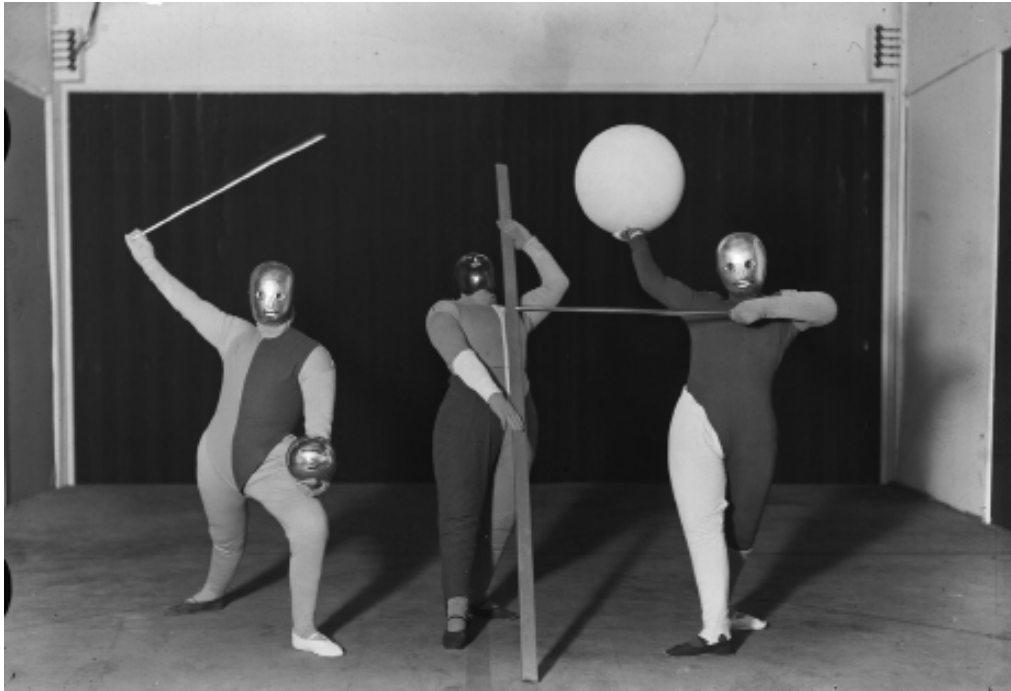
Στην αναζήτηση μιας νέας θεατρικής τυπολογίας συμμετείχαν σχεδιαστικά και άλλοι αρχιτέκτονες του Bauhaus. Προτάθηκε το Mechanical Theater το οποίο θα είχε τέσσερις σκηνές εκ των οποίων η κάθε μία θα παρείχε διαφορετικές δυνατότητες, το Spherical Theater, που στόχευε στην αλλαγή της οπτικοακουστικής και ψυχικής σχέσης του θεατή με το θέαμα και τέλος, η Μηχανική Σκηνή, που αποκάλυπτε στο θεατή ολόκληρο το θεατρικό μηχανισμό και τις παρασκηνακές δραστηριότητες.

Ο Oscar Schlemmer ως καθηγητής σκηνογραφίας, ασχολήθηκε με την μελέτη της σχέσης σώματος και χώρου. Πειραματίστηκε, επίσης, με τη μετατροπή του δισδιάστατου ζωγραφικού έργου σε τρισδιάστατο χώρο, κοστούμι ή αντικείμενο. Τα κοστούμια και τα σκηνικά των παραστάσεων της σχολής του Bauhaus σχεδιάζονταν με σκοπό να παρουσιάσουν την ανθρώπινη φιγούρα ως μηχανή. Ασχολήθηκε, επίσης, με το χορό, όμως οι χοροί του Schlemmer μόνο από ένα ζωγράφο μπορούσαν να έχουν χορογραφηθεί.

Αυτό που έκανε τις χορογραφίες του Schlemmer, ιδιαίτερες ήταν ενασχόληση τους με τη μάζα και τον όγκο. Στις περισσότερες από αυτές, οι χορευτές φορούσαν κράνη και στολές που μοιάζουν με τις στολές των δυτών. Με τον τρόπο αυτό, τόνιζε τα σχήματα και τις θέσεις και όχι τη ροή και τη δυναμική. Οι χορογραφίες του περιλάμβαναν, κυρίως, μετακινήσεις από σημείο σε σημείο. Ακόμη, χρησιμοποιώντας μεταλλικά αντικείμενα και κοστούμια γινόταν ένα παιχνίδι με το φως και τις αντανακλάσεις, με αποτέλεσμα οι χορευτές να φαίνονται σαν οπτασίες.



Εικ.65: Αφίσα για την έκθεση του Bauhaus σχεδιασμένη από τον Joost Schmidt, 1923



Εικ.66: Oscar Schlemmer, "Man and Mask"

Σε μια χορογραφία του ο χορευτής έπαιρνε σχήματα ώστε να θυμίζει πλανήτες και δαχτυλίδια πλανητών. Συχνά, οι χορογραφίες του Schlemmer παρόλο που προέρχονταν από μια σοβαρή θεωρητική βάση, είχαν παιχνιδιάρικο και σατιρικό χαρακτήρα. Γνωστότερο έργο του είναι το «Triadic Ballet⁸⁹», όπου τα σκηνικά και τα κοστούμια παρουσιάζουν το ανθρώπινο σώμα ως ένα μηχανικό αντικείμενο που δεν έχει φύλο. Μέσω αυτών η κίνηση του σώματος γίνεται μηχανική και τείνει να εξομοιωθεί με αυτή της μαριονέτας.

Συνοψίζοντας όλα όσα ειπώθηκαν για τις δεκαετίες '10-'40, το γενικό συμπέρασμα είναι ότι οι δρόμοι αρχιτεκτονικής και χορού κινούνται ακόμη παράλληλα. Κατά τον Εξπρεσιονισμό, ως βασικό ζητούμενο και για τις δυο τέχνες είναι η έκφραση του συναισθήματος και η μείωση του φορμαλισμού. Κατά τον ιταλικό Φουτουρισμό και το γερμανικό Bauhaus, η λατρεία των μηχανών και του βιομηχανοποιημένου είναι εμφανής, προτιμώνται οι μάσκες για να κρύβεται κάθε τι το ανθρώπινο και το φυσικό και καταργείται ο διάκοσμος. Το μόνο κενό που παρατηρείται στον τομέα του χορού είναι κατά τη διάρκεια της Πρωτοπορίας. Βέβαια, ούτε στην αρχιτεκτονική, καθαρά, δεν αναφέρονται αξιοσημείωτα παραδείγματα.



Εικ.67: Παραδείγματα κοστούμίων του Bauhaus

⁸⁹ Τριαδικό Μπαλέτο

ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '50



Εικ.68: Congrès internationaux d'architecture moderne-CIAM, Διεθνές Συνέδριο Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής



Εικ.69: Team X, "Ψάχνοντας την Ουτοπία του παρόντος"

Η δεκαετία του '50 λειτούργησε περισσότερο ως συνέχεια των προηγούμενων δεκαετιών αλλά και ως προπομπός της επόμενης δεκαετίας του '60. Δεν εμφανίστηκαν νέα κινήματα αλλά εξελίχθηκαν παλιότερα με αποτέλεσμα να υπάρχει μεγάλη καλλιτεχνική «αναγέννηση» στη δεκαετία του '60. Στις αρχές της δεκαετίας του '50, σύμφωνα με τον Sorel⁹⁰, «οι άνθρωποι δεν μπορούν να επικοινωνήσουν πια. Δεν ήταν ότι δεν ήθελαν να μιλήσουν για τα άγχη τους, αλλά δεν υπήρχε επικοινωνία μεταξύ τους. Οι λέξεις ξαφνικά έχασαν το νόημά τους.»

Από την αρχή της δεκαετίας του '50, η Ευρώπη αρχίζει να ανοικοδομείται. Με τη βιομηχανική ανάπτυξη και την τεχνολογική άνοδο εμφανίζεται ένα κλίμα αισιοδοξίας και κάποιες πρώτες σκέψεις όσον αφορά την ουτοπική αρχιτεκτονική. Παρόλα ταύτα, όπως προανέφερα, η δεκαετία του '50 ήταν μεταβατική. Παρατηρούμε δηλαδή, την εμφάνιση κάποιων σκέψεων και θεωριών οι οποίες, όμως, θα τελειοποιηθούν στην επόμενη δεκαετία. Η ουτοπική αρχιτεκτονική αναπτύχθηκε λίγα χρόνια αργότερα στη δεκαετία του '60. Αξίζει, όμως, να αναφερθώ στον τρόπο με τον οποίο όλα ξεκίνησαν.

Την περίοδο αυτή παρουσιάζονται περισσότερες πολεοδομικές μελέτες. Το Μοντέρνο Κίνημα περνάει στο περιθώριο μετά τη δριμύτατη κριτική που δέχεται από την ομάδα TeamX⁹¹ στο τελευταίο CIAM⁹² το 1956. Με αυτήν την ανατροπή η αρχιτεκτονική σκέψη αποδεσμεύεται από την ορθολογιστική αντίληψη του Μοντερνισμού και ο διάλογος διευρύνεται. Σε αυτά τα πλαίσια και βασισμένες στην εξιδανίκευση της τεχνολογία, κάνουν την εμφάνιση τους η Spatial city του Yona Friedman⁹³ και η New Babylon του Constant⁹⁴. Αυτές οι δύο ουτοπικές πολεοδομικές προτάσεις κάνουν την παραδοχή ότι η υψηλή τεχνολογία είναι μελλοντικά δεδομένη, οπότε υπό αυτή τη συνθήκη είναι εν δυνάμει πραγματοποιήσιμες.

Η Spatial City είναι η πιο σημαντική εφαρμογή της «κινητής αρχιτεκτονικής». Είναι μια χωρική, τρισδιάστατη δομή ανυψωμένη πάνω σε πυλώνες οι οποίοι περιέχουν κατοικήσιμους όγκους, οι οποίοι με τη σειρά τους εμπεριέχονται μεταξύ των κενών και αχρησιμοποίητων μερών της κατασκευής. Έχει σχεδιαστεί έχοντας ως βάση στοιχεία με τρεις έδρες, που λειτουργούν ως «γειτονιές», όπου οι κατοικίες διανέμονται ελεύθερα. Η New Babylon είναι μια ουτοπική-αντικαπιταλιστική πόλη που σχεδιάστηκε από τον Constant μεταξύ του 1959 και του 1974.

Κατά την διάρκεια της δεκαετίας του '50 ακόμη ένας αρχιτέκτονας, αυτή τη φορά Έλληνας, ο Τάκης Ζενέτος (1926-1977), μελέτησε τα προβλήματα των πόλεων και αντιλήφθηκε πολύ σύντομα ότι η διαδικασία πολεοδομικής ανάπτυξης-με την οριζόντια επέκταση του αστικού ιστού ενσωματωμένη σε ένα εμπορευματικό τρόπο παραγωγής του δομημένου περιβάλλοντος-προκαλούσε μόνιμες καταστροφές και αλλοιώσεις στο μοναδικό και πεπερασμένο σε μέγεθος φυσικό περιβάλλον.

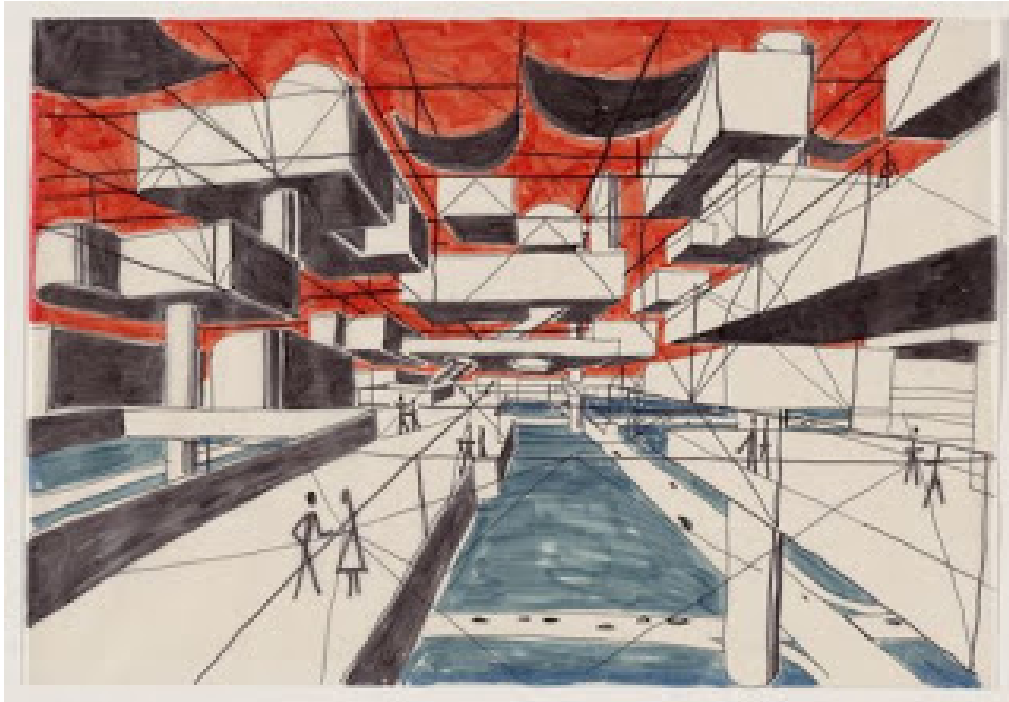
⁹⁰ Ο Sorel (1847-1922) ήταν Γάλλος φιλόσοφος και θεωρητικός του επαναστατικού συνδικαλισμού.

⁹¹ Η Team 10, ή όπως συχνά αναφέρεται Team X, ήταν μια ομάδα αρχιτεκτόνων και άλλων προσκεκλημένων συμμετεχόντων που συναντήθηκε τον Ιούλιο του 1953 στο 9ο Συνέδριο της CIAM και δημιούργησε ένα σχίσμα με τη CIAM αμφισβητώντας τη δογματική της προσέγγιση στην πολεοδομία.

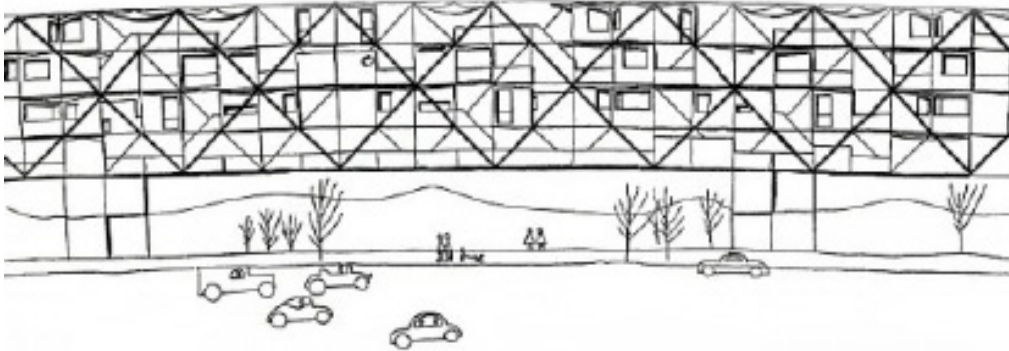
⁹² Η Congrès internationaux d'architecture moderne-CIAM (Διεθνές Συνέδριο Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής) ήταν μια οργάνωση που ιδρύθηκε το 1928 και διαλύθηκε το 1959, υπεύθυνη για μια σειρά εκδηλώσεων και συνεδρίων που διοργανώνονταν σε όλο τον κόσμο από τους σημαντικότερους αρχιτέκτονες της εποχής, με στόχο τη διάδοση των αρχών του Μοντέρνου Κινήματος εστιάζοντας σε όλους τους κύριους τομείς της αρχιτεκτονικής, όπως το τοπίο, η πολεοδομία, το βιομηχανικό σχέδιο και πολλά άλλα.

⁹³ Ο Yona Friedman (1923-) είναι Γάλλος αρχιτέκτονας, πολεοδόμος και σχεδιαστής. Έγινε γνωστός στα μέσα της δεκαετίας του '50 για τις «μέγα-δομές» του.

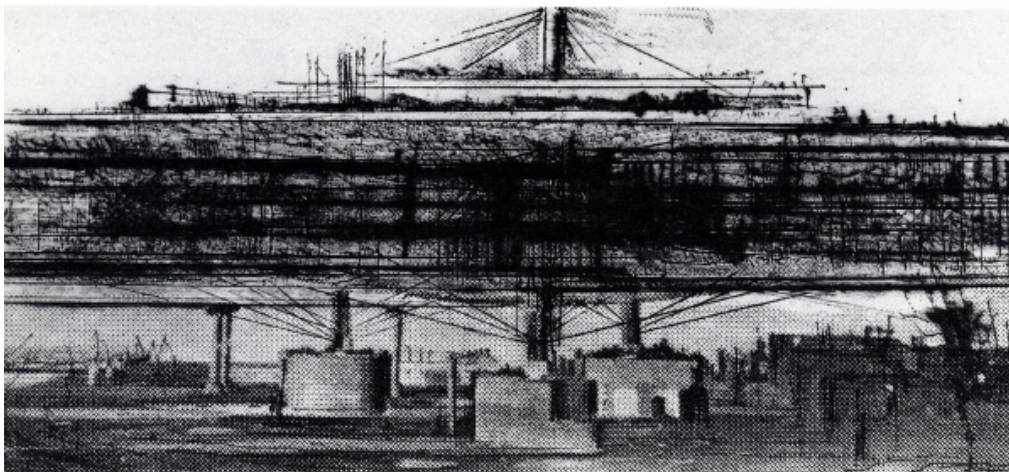
⁹⁴ Ο Constant Anton Nieuwenhuys (1920-2005), περισσότερο γνωστός ως Constant, ήταν ένας Ολλανδός ζωγράφος, γλύπτης, γραφίστας, συγγραφέας, μουσικός και αρχιτέκτονας.



Εικ. 70: Τάκης Ζενέτος, “Ηλεκτρονική Πολεοδομία”



Εικ. 71: Yona Friedman, “Η μελέτη της Spatial City για την Ιταλία”, 1970



Εικ. 72: Constant Nieuwenhuis, “New Babylon”, 1962

Η μελέτη του Ζενέτου, η οποία ονομάστηκε «Ηλεκτρονική Πολεοδομία», αφορά σε μια πόλη βασισμένη στα τελευταία τεχνολογικά επιτεύγματα, τόσο ως προς την κατασκευή της, όσο και προς το βαθμό επιρροής της τεχνολογίας επάνω στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Η τεχνολογία εδώ παίρνει θετική χροιά, βοηθώντας και αποδεσμεύοντας τους πολίτες, π.χ. από τις επαναλαμβανόμενες βιομηχανικές διαδικασίες. Το ίδιο ισχύει και για τους πολίτες της New Babylon, οι οποίοι έχουν στη διάθεση τους οτιδήποτε μπορεί να εξυπηρετήσει τις βασικές αρχές της Ενωτικής Πολεοδομίας⁹⁵ και να τους αποδεσμεύσει από άχρηστες εργασίες. Αυτή είναι μια μόνο από τις πολλές συγκλίσεις των δύο προτάσεων. Σε μια δεύτερη ανάγνωση όμως μπορεί κανείς να καταλάβει πως διαφέρουν ριζικά μεταξύ τους παρόλο που στηρίζονται σε μια κοινή τεχνολογία, στην τεχνολογική αιχμή της εποχής τους. Οι λύσεις που προτείνονται έχουν παρόμοιες δυνατότητες. Παρόλα αυτά οι δημιουργοί τους, βλέπουν στην κάθε μια διαφορετικά πράγματα, που προκύπτουν από τη διαφορετική εκκίνηση του καθενός, αλλά και από το σκοπό στον οποίον οδηγούν τις προτάσεις τους.

Η πρόταση του Ζενέτου έχει στοιχεία πρωτοτυπίας και χαρακτήρα αυτονομίας, εντούτοις παρουσιάζει ομοιότητες και με την μελέτη του Friedman για τη Spatial City. Οι προτάσεις φαίνεται να έχουν αρκετές ομοιότητες, ωστόσο ο Ζενέτος διαφωνεί με την συνύπαρξη βιομηχανίας και κατοικίας που υπάρχει στην Spatial City. Σύμφωνα με τον ίδιο, δεν θα υπάρχει κανένας απολύτως λόγος να συνυπάρξουν όταν επικρατήσουν οι τεχνολογίες της επικοινωνίας. Τέλος, στη μελλοντική του πόλη φαντάζεται τον άνθρωπο με διαφορετικό τρόπο από ότι ο Constant. Σε αντίθεση με την New Babylon, στην «Ηλεκτρονική Πολεοδομία» θα υπάρχει ο Διαδραστικός Άνθρωπος ο οποίος θα έχει τη δυνατότητα να μεταβάλλει το χώρο με την βοήθεια διαδραστικών περιβαλλόντων που συνδυάζονται με τηλε-δραστηριότητες. Κοινός τόπος των θεωριών τους είναι η πίστη σε μια αταξική κοινωνία, μια πιο βιώσιμη πόλη και ένα άθικτο περιβάλλον. Κοινός τόπος συνάντησης είναι ακόμα και η ριζοσπαστικότητα με την οποία αντιμετωπίζει ο καθένας κάποια ζητήματα. Οι δύο προτάσεις, παράλληλα με την τεχνολογική εξέλιξη, βλέπουν μια επιστροφή του ανθρώπινου γένους στις ρίζες του. Ο Ζενέτος διαβλέπει την απαλλαγή από τα διάφορα συμπλέγματα που προέκυψαν μέσα στις σύγχρονες κοινωνίες της απομόνωσης. Ο Constant προτείνει την επιστροφή σε έναν πρωτόγονο νομαδισμό—αρχαίο χαρακτηριστικό των ανθρώπων. Τελικά, η πρόταση του Constant έχει ένα χαρακτήρα πιο ρομαντικό, χωρίς τόσο αναλυτική σκέψη γύρω από το «πώς» αλλά περισσότερο γύρω από το ίδιο το αποτέλεσμα. Χαρακτηριστική είναι η έντονη αίσθηση της ατμόσφαιρας που έχουν οι μακέτες του. Ο Ζενέτος, περισσότερο ρεαλιστής, μελετά αναλυτικότερα το σύστημα που προτείνει.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, αντιλαμβανόμαστε ότι στην αρχιτεκτονική τα πράγματα ήταν αρκετά κινητικά σε θεωρητικό, τουλάχιστον, επίπεδο. Το έδαφος προετοιμαζόταν για να δεχτεί τις αλλαγές των επόμενων δεκαετιών. Στο χορό τα πράγματα ήταν λίγο πιο στατικά και πάλι, όμως, προετοιμαζαν το έδαφος για τις επόμενες δεκαετίες. Συνεχίστηκε η έρευνα για την έκφραση του συναίσθηματος μέσω της κίνησης από τη Hanyu Holm (1893-1992), μαθήτριά της Wigman και του Laban. Η Holm είχε μοναδική μορφή τεχνικής που διαμόρφωσε γενιές χορευτών, συμπεριλαμβανομένων των Alwin Nikolais⁹⁶, Valerie Bettis⁹⁷ και Glen Tetley⁹⁸. Η τεχνική της τόνισε τη σημασία των παλμών, των επιπέδων, των σχημάτων στο έδαφος και στον αέρα, των χωρικών διαστάσεων και της κατεύθυνσης. Η κίνηση της Holm έδωσε

⁹⁵ Το βασικό πρόγραμμα της καταστασιακής διεθνούς όσον αφορά την κατασκευασμένη πόλη περιγράφεται από αυτό το οποίο αποκαλούσαν ενωτική πολεοδομία (unitary urbanism). Βασικό στοιχείο αυτής της θεώρησης ήταν ο συμμετοχικός χαρακτήρας στη δημιουργία και στη λειτουργία αυτής. Η ενωτική πολεοδομία αντιμετωπίζει την αστική κατάσταση ως ένα παιχνίδι στο οποίο κάποιος συμμετέχει.

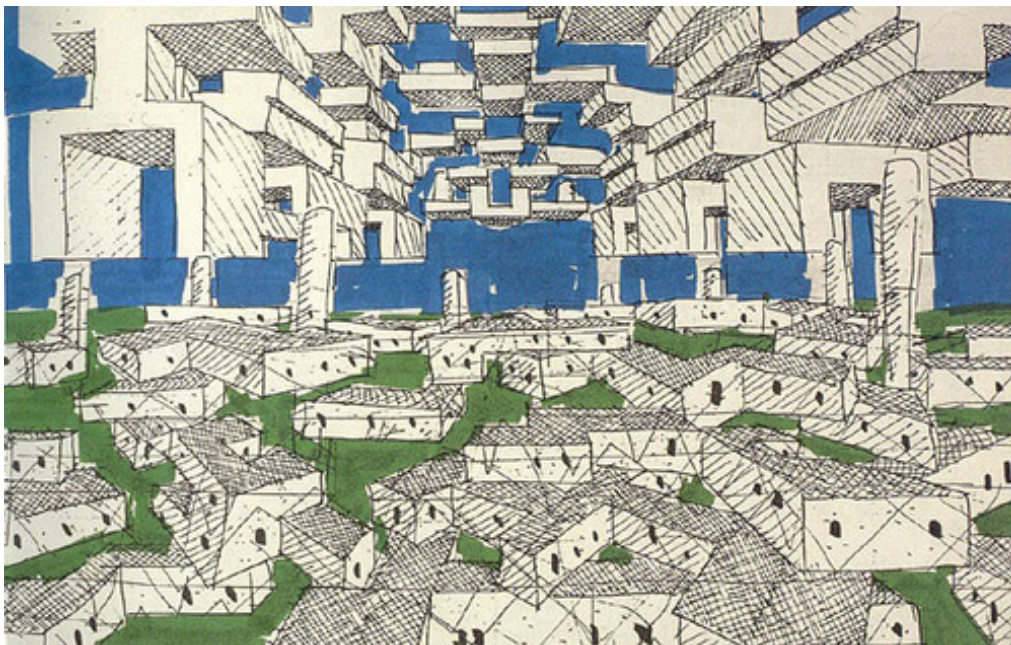
⁹⁶ Ο Alwin Nikolais (1910-1993) ήταν Αμερικανός χορογράφος.

⁹⁷ Η Valerie Bettis (1919-1982) ήταν Αμερικανή σύγχρονη χορεύτρια και χορογράφος.

⁹⁸ Η Glen Tetley (1926-2007) ήταν Αμερικανή χορεύτρια μπαλέτου και σύγχρονη χορού, καθώς και χορογράφος που ανέμιξε το μπαλέτο και το σύγχρονο χορό για να δημιουργήσει ένα νέο τρόπο θεώρησης του χορού.



Εικ.73: Constant Nieuwenhuys, "Η παιδική χαρά"



Εικ.74: Yona Friedman, "Spatial City"

έμφαση στην ελευθερία και στη ρέουσα ποιότητα του κορμού και της πλάτης, αλλά παρέμεινε βασισμένη στις πανανθρώπινες αρχές της φυσικής για την κίνηση. Η Holm δίδαξε μέσω του αυτοσχεδιασμού, έτσι, ένα ειδικό λεξιλόγιο κίνησης ή κάποια πιθανή διατύπωση του τρόπου με τον οποίο θα μπορούσε να διεξάγεται το μάθημα στις τάξεις της, δεν υπάρχει. Το επίκεντρο του μαθήματός της ήταν η ανακάλυψη. Στους μαθητές της έλεγε: «Έχετε κάθε δικαίωμα να εκτεθείτε, εάν έχετε κάτι μέσα σας, εάν ανακαλύψετε τον πλούτο σας και εάν έχετε κάτι να πείτε».

Χορογραφικά η κίνησή της επικεντρώνεται στην σχέση του σώματος με το χώρο και το συναίσθημα, το οποίο προήλθε από τη διδασκαλία της Wigman και του Laban. Εργάστηκε με τον τρόπο προβολής της κίνησης στο χώρο. Την ενδιέφερε ο χορός αυτός καθαυτός και ο τρόπος με τον οποίο θα «επικοινωνούσε» την χορογραφική της ιδέα και όχι η τεχνική των χορευτών.

Ακόμη, την περίοδο αυτή, διαδίδεται η φιλοσοφία του ζεν καθώς επίσης, και η ινδική, κινεζική και γιαπωνέζικη φιλοσοφία. Για το λόγο αυτό πολλοί άνθρωποι του χορού χρησιμοποιούν στοιχεία των παραπάνω φιλοσοφιών για να προσεγγίσουν τον αυτοσχεδιασμό. Στον χώρο του θεάματος, στη μουσική και στον χορό, δύο προσωπικότητες ξεχώρισαν αυτήν την περίοδο. Ο John Cage (1912-1992), στη μουσική και ο Merce Cunningham (1919-2009), στο χορό. Και οι δύο καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν το ζεν και εμπνεύστηκαν από αυτό για να επικεντρώσουν την προσοχή τους στο φυσικό και ηχητικό παράγοντα της παράστασης⁹⁹.

Ο Merce Cunningham με την πειραματική του διάθεση, έδωσε μια νέα διάσταση στο σύγχρονο χορό. Στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, ο Cunningham θεωρήθηκε μία από τις μεγαλύτερες δημιουργικές δυνάμεις του αμερικανικού χορού. Είναι επίσης αξιοσημείωτες οι συχνές συνεργασίες του με καλλιτέχνες από άλλους επιστημονικούς κλάδους, όπως οι μουσικοί John Cage και David Tudor (1926-1996), οι καλλιτέχνες Robert Rauschenberg (1925-2008) και Bruce Nauman (1941-), ο σχεδιαστής Romeo Gigli (1949-) και η αρχιτέκτονας Benedetta Tagliabue (1963-). Τα έργα που παρήγαγε με αυτούς τους καλλιτέχνες είχαν μια βαθιά επίδραση στην avant-garde τέχνη¹⁰⁰ πέρα από τον κόσμο του χορού.

Από το 1944, άρχισε η στενή συνεργασία του με τον John Cage (1912-1992), έναν άνθρωπο πολυσχιδή, πρωτοπόρο μουσικό και συνθέτη, μαζί με τον οποίο άλλαξαν το τοπίο στον χώρο του θεάματος. Ο Cunningham και ο Cage, επηρεασμένοι από τις φιλοσοφικές αναζητήσεις τους για το ζεν, εφάρμοζαν μεθόδους ακαθόριστης σύνθεσης και αναπαράστασης, όπου το τυχαίο και το αυθόρμητο μπορούσαν να καθορίσουν την ροή των γεγονότων και την εξέλιξη της χορογραφίας. Έτσι, ανέδειξαν τον αυτοσχεδιασμό σε κατεξοχήν χορογραφικό εργαλείο.

Δεν είχε σκοπό να σοκάρει αλλά να βρει ένα τρόπο προσωπικής έκφρασης. Αντιτιθέμενος, λοιπόν, στις προηγούμενες επιλογές των δημιουργών σύγχρονου χορού, ο Cunningham χρησιμοποίησε την σύλληψη του τυχαίου ως αντεπιχείρημα στη βαριά συμβολικότητα των κινησιολογικών προτάσεων και της παιδαγωγικής διάθεσης των προηγούμενων του. Ο κινητικός αυθορμητισμός μπορεί να παράγει νέες φόρμες και διαδοχές, που με την λογική κρίση θα ήταν αδύνατο να παραχθούν. Στις χορογραφίες κάθε μέθοδος σύνθεσης είναι αποδεκτή.

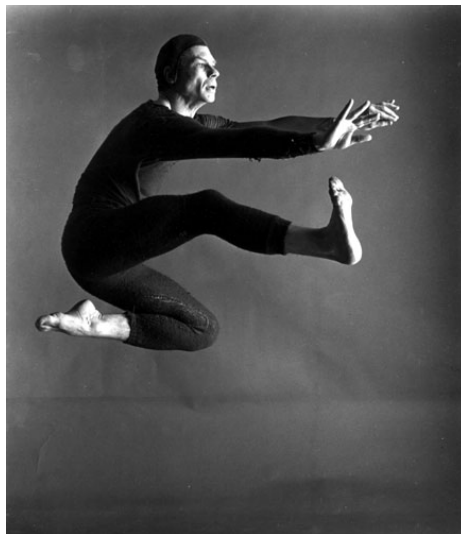
Παρά τη στενή συνεργασία του με τον Cage, ο Cunningham ήθελε να δηλώσει πως ο χορός είναι χορός και η μουσική είναι μουσική και πως αυτές οι δύο τέχνες δεν συσχετίζονται μεταξύ

⁹⁹ Μπαρμπούση Βάσω, Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα, εκδόσεις Καστανιώτη 2004

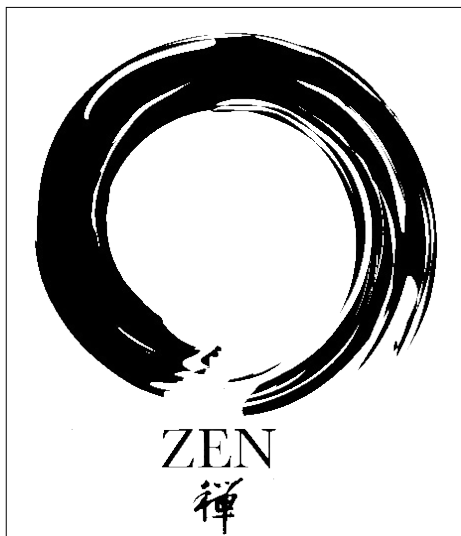
¹⁰⁰ Ο γαλλικός όρος «avant-garde», δηλαδή «εμπροσθοφυλακή» ή «πρωτοπορία», προέρχεται από το στρατιωτικό λεξιλόγιο και δεν έχασε ποτέ τη συνδήλωση της στρατεύσεως. Στον χώρο της τέχνης πέρασε κατά τον 19ο αιώνα, με την εικόνα του ρομαντικού καλλιτέχνη, προφήτη-οραματιστή.



Εικ.75: Hanya Holms



Εικ.76: Merce Cunningham



Εικ.77: Το σύμβολο του Zen

τους. Ζητούσε από τους χορευτές του το ρυθμό που πηγάζει από μέσα τους, από τη φύση του βήματος και της φράσης και από τους μυς του κάθε χορευτή και όχι απ' έξω. Για τον παραπάνω λόγο πολλές φορές η πρώτη επαφή των χορευτών με τη μουσική μιας παράστασης ήταν κατά τη διάρκεια της πρεμιέρας.

Ο Merce Cunningham στην ταινία «A Lifetime of Dance (2000)» αναφέρει: «Ο John Cage και εγώ, στη δεκαετία του 1950, ενδιαφερθήκαμε για το πώς μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε τον παράγοντα τύχη στο έργο μας. Νομίζω ότι ένα από τα πιο βασικά πράγματα που συνέβη τότε ήταν η δημοσίευση του κινέζικου βιβλίου «I Ching», σύμφωνα με το οποίο μπορεί κάποιος να προβλέψει την τύχη του μέσω των εξαγράμμων¹⁰¹.

Ο Cage χρησιμοποίησε αυτή τη λογική ώστε να συνθέσει μουσική και το ίδιο έκανα κι εγώ για το χορό. Τότε, δούλευα πάνω σε ένα έργο που ονομάζεται «Solo, χωρίς τίτλο». Είχα γράψει-χρησιμοποιώντας τη λογική της τύχης-μια σειρά κινήσεων σε χαρτάκια για τα πόδια, τα χέρια και το κεφάλι και με αυτόν τον τρόπο παράχθηκε μια χορευτική συνέχεια».

Αποπειράθηκε να δημιουργήσει μια μορφή χορού στην οποία οποιαδήποτε κίνηση θα μπορούσε να ονομαστεί χορός και στην οποία ο χορός δεν όφειλε να αντιπροσωπεύει παρά τον εαυτό του ως φυσική ανθρώπινη δράση¹⁰². Τα έργα του δεν έχουν πλοκή, δεν εξιστορούν κάποιο γεγονός ούτε αναφέρονται σε ψυχικές καταστάσεις ή αδιέξοδα. Δουλεύει μέσω του σώματος και όχι με εικόνες και ιδέες. Ο θεατής είναι ελεύθερος να ερμηνεύσει αυτό που βλέπει με οποιονδήποτε τρόπο.

Ήταν ο πρώτος που ασχολήθηκε με την ανάπτυξη ενός χορογραφικού software ονόματι Liforms το 1989, με το οποίο παρουσίασε κομμάτια που είχαν δημιουργηθεί εν μέρει ή αποκλειστικά στον υπολογιστή. Επίσης, συνεργαζόμενος με ανθρώπους του κινηματογράφου χρησιμοποίησε το φιλμάρισμα ως μέσο καταγραφής και δημιουργίας, δημιουργώντας ταινίες χορού, θεμελιώνοντας έτσι το videodance. Το έργο του, καθιστά τον Cunningham προπομπό του μεταμοντέρνου.

Ανακεφαλαιώνοντας, τη δεκαετία του '50, οι δρόμοι αρχιτεκτονικής και χορού οδήγησαν τις δυο τέχνες αντιδιαμετρικά αντίθετα. Στην αρχιτεκτονική, άρχισαν να εκφράζονται οι σκέψεις για την ουτοπική πόλη, η οποία πιθανότατα να μπορούσε να γίνει πραγματικότητα χάρη στην εξέλιξη της τεχνολογίας, ενώ στο χορό, υπάρχει συνέχεια στην έκφραση των εσωτερικών συναισθημάτων και επαφή με τις έννοιες του τυχαίου και του αυτοσχεδιασμού. Τα αποτελέσματα και στις δύο τέχνες είναι άκρως ενδιαφέροντα, αλλά, χωρίς κανένα κοινό στοιχείο επαφής.

¹⁰¹ Το βιβλίο «I Ching» αποτελείται από 64 εξάγραμμα. Ένα εξάγραμμα είναι μια φιγούρα που αποτελείται από έξι οριζόντιες γραμμές, τοποθετημένες η μία πάνω στην άλλη, όπου κάθε γραμμή είναι είτε Yang (μια αδιάσπαστη ή στερεά γραμμή) είτε Yin (σπασμένη, μια ανοιχτή γραμμή με ένα κενό στο κέντρο). Οι γραμμές αυτές παραδοσιακά υπολογίζονται από κάτω προς τα πάνω, έτσι η χαμηλότερη γραμμή θεωρείται η πρώτη γραμμή, ενώ η επάνω γραμμή είναι η έκτη γραμμή. Κάθε εξάγραμμα συνοδεύεται με μια περιγραφή, συχνά αινιγματική, ενώ μοιάζει με παραβολή.

¹⁰² Μπαρμπούση Βάσω, Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα, εκδόσεις Καστανιώτη 2004

ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '60



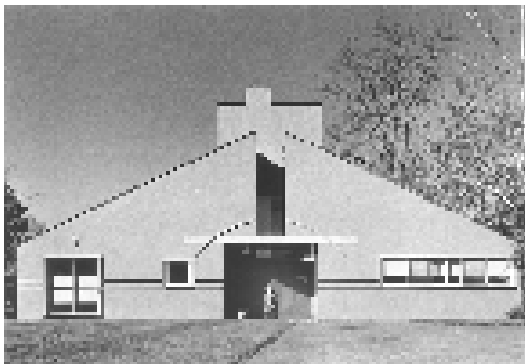
Εικ.78: Παρέλαση των Hippies



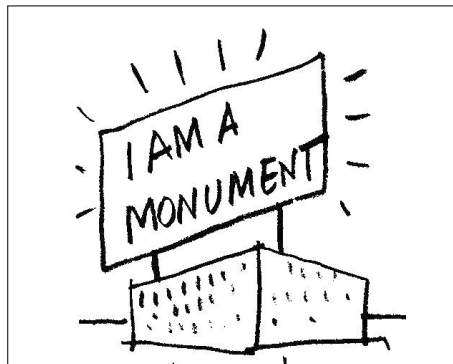
Εικ.79: Αφίσα για το Μάη του '68



Εικ.80: Πορεία κατά τη διάρκεια του Μάη του '68



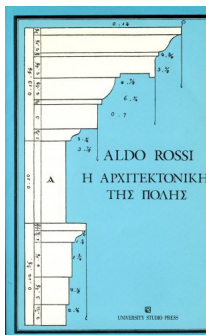
Εικ.81: Robert Venturi, "Guild House"



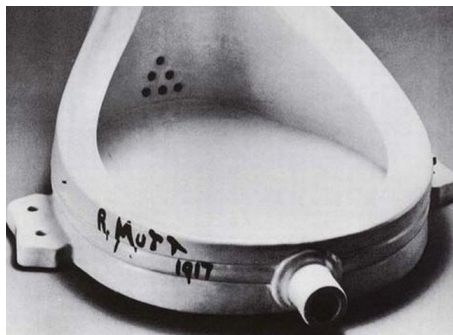
Εικ.82: Robert Venturi, σκίτσο



Εικ.83: Marcel Duchamp, "Ρόδα ποδηλάτου και σκαμνί"



Εικ.84: Aldo Rossi, "Η Αρχιτεκτονική της Πόλης"



Εικ.85: Marcel Duchamp, "Ο Ουρητήρας"

Από τα μέσα της δεκαετίας του '60 ένας νέος κύκλος αστάθειας αναστατώνει την κοινωνία. Η κλιμάκωση του ψυχρού πολέμου, μεταξύ της Αμερικής και της Σοβιετικής ένωσης, έχει χωρίσει τον κόσμο σε δύο σφαίρες επιρροής και εντείνει το φόβο ενός πυρηνικού πολέμου. Η κρίση της Κούβας (1962), ο πόλεμος στο Βιετνάμ (1965-75), αλλά και το γενικευμένο συντηρητικό πνεύμα προκαλούν την αντίδραση της κοινωνίας. Αυτή εκφράζεται μαζικά από τους νέους της εποχής με το αντιπολεμικό κίνημα, το κίνημα των Hippies και την σεξουαλική απελευθέρωση. Παράλληλα το φοιτητικό κίνημα στο Παρίσι το Μάη του '68 έχει αναταράξει την κοινωνία, παίρνοντας διαστάσεις επανάστασης. Μέσα σε λίγα χρόνια, η ιδιωτική και δημόσια ζωή έχει αλλάξει ριζικά. Οτιδήποτε παράχθηκε αυτήν την περίοδο του '60 αλλά και αργότερα χαρακτηρίστηκε ως μεταμοντέρνο.

Για την αρχιτεκτονική το μεταμοντέρνο έγινε δημοφιλές ως ειρωνική επίδειξη της ποικιλίας και της αντίφασης, και μαζί μια αθώα αισιόδοξη σχέση με την ιστορία και την καθημερινότητα. Κι αυτό ίσως να μην το κατόρθωνε χωρίς τις θεωρίες και τα σχέδια του αρχιτέκτονα Robert Venturi (1925-). Μείζων στόχος του Venturi ως θεωρητικού και ως αρχιτέκτονα, ήταν να ξανακάνει την αρχιτεκτονική φορέα συμβόλων. Η προσοχή του εστιάζεται στις αφηγηματικές και συμβολικές κατηγορίες που αποδοκίμαστηκαν από τον Μοντερνισμό της δεκαετίας του 1920. Ο Venturi επιχειρεί να άρει τα σύνορα μεταξύ ευτελούς και υψηλής τέχνης, αποσπώντας οικεία αντικείμενα από το σύνηθες πλαίσιο αναφοράς τους για να τα εκθέσει σε νέες επικοινωνιακές δυνατότητες.

Το ίδιο είχε επιχειρήσει να κάνει και ο καλλιτέχνης Marcel Duchamp¹⁰³ με τη λογική του ready-made. Το 1913, δημιούργησε το έκθεμα «Ρόδα ποδηλάτου και σκαμνί», μια ρόδα που στερέωσε σε ένα σκαμνί και διασκέδαζε στριφογυρίζοντάς την. Ενώ, το 1917, χρησιμοποίησε έναν ανεστραμμένο ουρητήρα, ο οποίος έφερε την υπογραφή «R.Mutt 1917», ως έκθεμα.

Σύμφωνος με τον Venturi τάχθηκε και ο αρχιτέκτονας Aldo Rossi (1931-1997) στο βιβλίο του «Η αρχιτεκτονική της πόλης» του 1966. Ο Rossi ήθελε να ξαναδώσει στα κτήρια ότι τους είχε πάρει ο φονξιοναλισμός-σημαινουσες μορφές, βαρύνουσες εκφράσεις, καλλιτεχνία και φαντασία. Ο Rossi δεν ήταν εμπάθης και δογματικός πολέμιος του Μοντερνισμού, όπως κάποιοι μεταμοντέρνοι σύγχρονοί του, αλλά, εναντιώθηκε στην ιδεαλιστική αντίληψη μιας μορφής που ακολουθεί τη λειτουργία, όπως εναντιώθηκε και στην αρχιτεκτονική ηθολογία. Ο Rossi, τέλος, αναζητούσε έναν αρχιτεκτονικό «τύπο», μιας στοιχειώδους μορφής¹⁰⁴.

Στην Αμερική, παρόλα αυτά, δεδομένης της καλής κατάστασης της οικονομίας ο J.F.Kennedy¹⁰⁵ επιχορήγησε χορευτικές ομάδες και έστρεψε το ενδιαφέρον του γενικότερα στη νεολαία, στην τέχνη και στον πολιτισμό. Την περίοδο αυτή, η ποίηση, η μουσική, το θέατρο και ο χορός αναζητούσαν μεγαλύτερη αμεσότητα, παρουσία στις εξελίξεις και πιο συγκεκριμένες εμπειρίες. Οι χορευτές από τη μεριά τους ήθελαν να δώσουν στη μικροαστική υψηλή τέχνη του σύγχρονου χορού μια πιο ανθρώπινη διάσταση.

Χάρη στην πρωτοπορία των καλλιτεχνών της δεκαετίας του '50, οι οποίοι δημιούργησαν πρόσφορο έδαφος ώστε να συμβεί η ρήξη με την «ακαδημία» του σύγχρονου χορού, εμφανίζονται οι μεταμοντέρνοι καλλιτέχνες. Οι τελευταίοι όντας απελευθερωμένοι από τους παλαιότερους «κλασικισμούς» και τεχνικές του σύγχρονου χορού, έρχονται να αναπτύξουν τις δικές τους ιδέες αναδεικνύοντας και νέους χορευτές.

¹⁰³ Ο Marcel Duchamp (1887-1968), ήταν Γαλλο-Αμερικανός καλλιτέχνης που επηρέασε σημαντικά την μεταπολεμική τέχνη στην Ευρώπη και την Αμερική.

¹⁰⁴ Biermann Veronica, Borngasser-Klein Barbara κ.ά., Αρχιτεκτονική Θεωρία από την αναγέννηση μέχρι σήμερα, μετ: Μαρτινίδης Π., εκδόσεις Taschen 2005

¹⁰⁵ Ο J.F.Kennedy (1917-1963) ήταν Αμερικανός πολιτικός που διετέλεσε πρωθυπουργός της χώρας από το 1961 έως τη δολοφονία του το 1963.



Εικ.86: Η ομάδα Judson Dance Theater κατά τη διάρκεια παράστασης

Ο μεταμοντέρνος χορός είναι πλουραλιστικός και αναζητά μια νέα κοινωνία. Οι μεταμοντέρνοι χορευτές φοράνε αθλητικά χωρίς αυτό να συμβολίζει κάτι. Για τους επαναστάτες χορογράφους του μεταμοντέρνου κινήματος οι πηγές έμπνευσης προέρχονταν εκτός χορού. Όλα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν κατά τη σύνθεση μια χορογραφίας και όλα μπορούσαν να γεννήσουν μια χορογραφία. Επίσης, τα πάντα ήταν χορός, το βάδισμα, ένα ζωγράφος στη σκηνή ακόμη και τα αντικείμενα στη σκηνή.

Ο μουσικός και δάσκαλος χορού Robert Dunn (1928-1996) δήλωνε πως: «Τα πάντα είναι χορός, ακόμη και η ακινησία». Σκοπός του ήταν η δημιουργία ενός «κενού χώρου» μέσα στον οποίο θα μπορούσαν να αναπτυχθούν τα πάντα.

«Καθέννας ήταν ελεύθερος να κάνει ό,τι ήθελε, να φέρει ό,τι υλικό έβρισκε ενδιαφέρον. Απ' όπου κι αν προερχόταν αυτό το υλικό, ταίριαζε με αυτό που έκανε ο Dunn. Ο τρόπος με τον οποίο μιλούσε για την κίνηση ήταν ότι μπορούσες να κάνεις στιδήποτε. Υπήρχε κάτι πολύ ισορροπημένο και ενθαρρυντικό σε σχέση μ' αυτόν, μια πεποίθηση ότι πήγαινε πέρα από αυτά που δίδασκε»¹⁰⁶.

Οι χορογραφίες δε στηρίζονταν στο δράμα ή στην ψευδαίσθηση. Αποτελούνταν από κανόνες που παρήγαγαν μια δραστηριότητα, χωρίς να υπάρχει καλλιτεχνική διευθέτηση των φράσεων, κορύφωση ή θεατρικότητα. Αυτές οι κατασκευές απλώς επέτρεπαν στο χορευτή και το θεατή να απολαύσουν την κιναισθητική στιγμή και να δουν τις λεπτές αλλαγές στο σχήμα και στην ενέργεια που υπήρχαν όταν παρατεινόταν η στιγμή¹⁰⁷.

Στο τέλος της δεκαετίας του '60 και στις αρχές του '70 επικρατεί πολιτική αναταραχή στην Αμερική αλλά και αλλού στον κόσμο. Αρκετοί χορογράφοι επηρεάζονται και κάνουν πολιτικές αναφορές στα έργα τους. Τέτοιου είδους πολιτική αναφορά έλαβε χώρα το 1962, κατά τη διάρκεια της παράστασης Concert of Dance #1 του Judson Dance Theater¹⁰⁸. Όχι κατά τη διάρκεια των χορογραφιών, αλλά χάρη στο όλο εγχείρημα το οποίο διακατήχeto από δημοκρατικό πνεύμα. Ακόμη, αυτή η παράσταση σηματοδότησε την περιφρόνηση των κοινωνικών και χορογραφικών κανόνων, καθώς και την άρνηση των καλλιτεχνών να καταφύγουν στην «επικοινωνία» και στο «νόημα», τα οποία ήταν σημαντικά στοιχεία στην τέχνη και την παράσταση ακόμα και στο πρωτοπόρο θέατρο εκείνης της περιόδου. Επίσης, τον αυθορμητισμό, τον πλουραλισμό καθώς και την ελευθερία επιλογής και δράσης¹⁰⁹. Στην παράσταση αυτή πήγαινε κανείς για να δει ποιότητες και ατμόσφαιρες και όχι μια ιστορία. Οι δημιουργοί του Judson Dance Theater χαρακτηρίστηκαν «πολιτικοποιημένοι αντιεξουσιαστές» και απέρριψαν τον εξπρεσιονισμό του σύγχρονου χορού, τονίζοντας ότι οι ποιότητες στην κίνηση αλλά και η κίνηση από μόνη της μπορεί να εξάψει την φαντασία και να δημιουργήσει συναισθήματα.

Η τέχνη ήταν ζωή και η ζωή ήταν τέχνη και δεν πρέπει να υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ τους. Για το λόγο αυτό ο χρόνος ήταν πραγματικός και δεν γινόταν χρήση του ρυθμού ή κάποιου μουσικού κομματιού. Η πάροδος του χρόνου γινόταν αντιληπτή μέσω της επαναληπτικότητας. Οι μεταμοντέρνοι καλλιτέχνες έχοντας ως πρόθεση την απομάκρυνση από τη δεξιotechία

¹⁰⁶ Μπαρμπούση Βάσω, Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα, εκδόσεις Καστανιώτη 2004

¹⁰⁷ Μπαρμπούση Βάσω, Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα, εκδόσεις Καστανιώτη 2004

¹⁰⁸ Πρόκειται για μια ομάδα χορού, η οποία αποτελούνταν κυρίως από τους συμμετέχοντες στα μαθήματα και στα σεμινάρια του Dunn καθώς και από άλλους καλλιτέχνες. Πήρε το όνομά της από την Judson Church, μια εκκλησία, στην οποία λάμβαναν χώρα διάφορα καλλιτεχνικά γεγονότα και δρώμενα. Αυτό ξεκίνησε με σκοπό η εκκλησία να προσελκύσει περισσότερο κόσμο. Η κίνηση της Judson Dance Theater ήταν μια νέα επανάσταση απέναντι στο κατεστημένο του σύγχρονου χορού και είναι από τις πρώτες ομαδικές προσπάθειες. Η αισθητική του Judson Dance Theater ήταν εσκεμμένα ακαθόριστη και απεριόριστη. Τα στυλ που προέκυψαν είχαν εξαιρετική ποικιλία. Τα πάντα μπορούσαν να θεωρηθούν χορός.

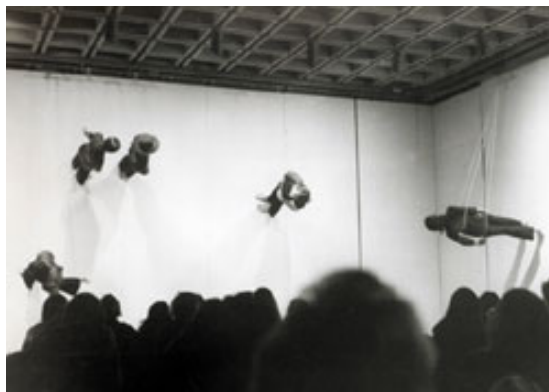
¹⁰⁹ Μπαρμπούση Βάσω, Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα, εκδόσεις Καστανιώτη 2004



Εικ.87: Yvonne Rainer, "Trio A"



Εικ.88: Yvonne Rainer, "Trio A"



Εικ.89: Trisha Brown, "Man walking down the side of the building", 1970



Εικ.90: Η Trisha Brown ζωγραφίζοντας με το σώμα της σε ένα τεράστιο χαρτί

στράφηκαν προς την φυσική κίνηση¹¹⁰, τις στάσεις και τις δράσεις της καθημερινότητας.

Με αυτές τις έννοιες της καθημερινής κίνησης και της επαναληπτικότητας «έπαιξαν» στις χορογραφίες τους οι Yvonne Rainer (1934-), Trisha Brown (1936-) και ο Steve Paxton (1939-). Η Yvonne Rainer είναι μια αμερικανίδα χορεύτρια, χορογράφος και σκηνοθέτης, της οποίας τα έργα σε αυτούς τους κλάδους είναι συχνά προκλητικά και πειραματικά. Η Rainer ήταν μια από τους ιδρυτές του Judson Dance Theater και στη συνέχεια ίδρυσε τη δική της ομάδα χορού. Είναι γνωστή για μια προσέγγιση στο χορό που αντιμετωπίζει το σώμα περισσότερο ως πηγή μιας ποικιλίας κινήσεων παρά ως δημιουργό του συναισθήματος. Πολλά από τα στοιχεία που χρησιμοποιεί, όπως η επανάληψη, αργότερα έγιναν στάνταρ χαρακτηριστικά του σύγχρονου χορού.

Αρχικά, η Rainer επικεντρώθηκε σε ήχους και κινήσεις και συχνά έβαζε σε αντιπαράθεση αυτά τα δύο σε αυθαίρετους συνδυασμούς. Εμπνευσμένη από την τακτική του τυχαίου του Cunningham, η Rainer συνδύαζε κλασικά χορευτικά βήματα και καθημερινές κινήσεις των πεζών ανθρώπων. Χρησιμοποίησε τη λογική της επανάληψης καθώς και μεγάλη γκάμα ήχων (θρήνοι, γρυλίσματα, μουρμουρητά, τριξίματα και κραυγές). Με την πάροδο του χρόνου στο έργο της χρησιμοποιήθηκε πιο αφηγηματικός και συνεκτικός λόγος. Ένα από τα χαρακτηριστικά της πρώιμης χορογραφίας της Rainer ήταν το ενδιαφέρον της για τη χρήση μη χορευτών.

Οι έρευνες της Trisha Brown πάνω στην κίνηση εστίαστηκαν στο καθημερινό αμφισβητώντας τις μέχρι τότε αντιλήψεις για το τι συνιστά μια παράσταση. Η Brown μαζί με τους ομοϊδέατες καλλιτέχνες, έσπρωξε τα όρια της χορογραφίας αλλάζοντας έτσι για πάντα το σύγχρονο χορό. Εισήγαγε την έννοια του καθημερινού όχι μόνο στην κίνηση, αλλά και στο χώρο όπου παρουσίαζε τα έργα της. Δημιούργησε εναλλακτικές χορογραφίες οι οποίες θα μπορούσαν να παρουσιαστούν σε ταράτσες και τοίχους, φλερτάροντας και αψηφώντας τη βαρύτητα. Χρησιμοποίησε σκοινιά και ιμάντες στις παραστάσεις της για να μπορούν να κρεμιούνται και να αιωρούνται οι χορευτές. Σε πολλά έργα της εξώθησε τους χορευτές της στα όρια τους και προσπάθησε να διαχωρίσει τις κινήσεις των δύο φύλων. Υιοθέτησε το γεωμετρικό στυλ στη χωροθέτηση των χορευτών στη σκηνή, στις κινήσεις της και στα σκηνικά της, τις περισσότερες φορές φτιαγμένα από την ίδια.

Η Brown συνέχισε να διερευνά τη φύση της κίνησης και να χορογραφεί χορούς που βασίζονται σε καθημερινές κινήσεις. Το ύφος της χαρακτηρίζεται από προσεκτικά δομημένες, επαναλαμβανόμενες κινήσεις οι οποίες, όμως, συνεχίζουν να είναι ρευστές και με ροή. Ενέταξε τη χρήση του βίντεο στις παραστάσεις της πολύ πριν αυτό γίνει απαραίτητο για τις παραστάσεις σύγχρονου χορού.

Ο Steve Paxton επηρεάστηκε από τις πειραματικές τέχνες στη Νέα Υόρκη στη δεκαετία του 1960 και του 1970, και ενδιαφέρθηκε για το πώς το σώμα θα μπορούσε να δημιουργήσει μια φυσική παιδική χαρά. Ο Paxton πιστεύει ότι ακόμη και ένας ανεκπαιδευτος χορευτής μπορεί να συμβάλει στην εξέλιξη του χορού και έτσι ξεκίνησε τη μεγάλη του έρευνα πάνω στην κίνηση των πεζών. Έγραψε μια σειρά μη χορευτικών κινήσεων οι οποίες είχαν κύριο ρόλο στο κινητικό του λεξιλόγιο.

Με σκοπό να εκμαιεύσει αυτή την φυσική κίνηση, ανέπτυξε και συνέδεσε το όνομά του με την τεχνική του Contact Improvisation¹¹¹, μια μορφή χορού που χρησιμοποιεί τους φυσικούς νόμους της τριβής, της ορμής, της βαρύτητας και της αδράνειας για να διερευνήσει τη σχέση

¹¹⁰ Για τους μεταμοντέρνους ο όρος «φυσική κίνηση» σήμαινε το μη παραμορφωμένο. Σε αντίθεση με τη Fuller και τη Duncan για τις οποίες το φυσικό προερχόταν από τη φύση, ενώ για τη Graham και τη Humphrey το φυσικό σχετιζόταν με την αναπνοή.

¹¹¹ Αυτοσχεδιασμός με επαφή



Εκ.91: José Limón



Εκ.92: Steve Paxton

μεταξύ των χορευτών. Το Contact Improvisation αναπτύχθηκε μέσω μιας εξερεύνησης του ανθρώπινου σώματος υπό την εποπτεία του Paxton. Το Contact Improvisation, που συνήθως γίνεται σε ντουέτα, έχει στοιχεία από τις πολεμικές τέχνες, τον κοινωνικό χορό, τον αθλητισμό και το παιδικό παιχνίδι. Κατά το Contact Improvisation δύο σώματα πρέπει να έρχονται σε επαφή με τουλάχιστον ένα σημείο επαφής, το βάρος των χορευτών είναι μοιρασμένο ισότιμα και ο αυτοσχεδιασμός μπορεί να διαρκέσει μέχρι όλοι οι συμμετέχοντες να έχουν εμπλακεί πλήρως.

Στο σημείο αυτό, αξίζει να σημειωθεί και η δουλειά του μεξικανού χορογράφου José Limón (1908-1972) κυρίως, γιατί η δεκαετία του '60 ήταν πολύ γόνιμη χορογραφικά για τον ίδιο. Ο Limón ανέπτυξε ένα δικό του χορογραφικό ύφος που αποτέλεσε βάση της τεχνικής Limón. Κατά μία έννοια ασχολήθηκε και αυτός με τη φυσική κίνηση, καθώς τόνισε την εξερεύνηση της κίνησης στη φυσική της κατάσταση και φόρμα.

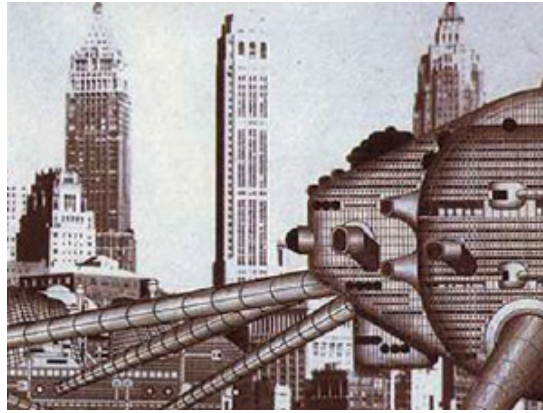
Ο κύριος στόχος του ήταν να εκφράσει την προσωπική σχέση του με τον έξω κόσμο μέσω των οργανικά ανεπτυγμένων κινήσεών του. Η τεχνική του ήταν βαθιά επηρεασμένη από τις ιδέες της Humphrey, για παράδειγμα, η ποιότητα του βάρους του σώματος, η οποία εκπροσωπήθηκε με την πτώση και την ανάκαμψη. Η τεχνική του δεν είναι κωδικοποιημένη, γιατί πίστευε ότι μια δομημένη τεχνική θα μπορούσε να περιορίσει τη δημιουργικότητα που ήταν ζωτικής σημασίας για αυτόν. Η τεχνική του βοήθησε τους μαθητές του να βρουν τη δική τους κίνηση και την προσωπική τους μοναδικότητα. Τον ενδιέφερε η έκφραση μέσα από την κίνηση και όχι η ομορφιά των κινήσεων. Τόνισε την εξερεύνηση της κίνησης στη φυσική της κατάσταση και φόρμα.

Επίσης, έλεγε στους μαθητές του «να αγωνίζονται για την απλότητα και τη σαφήνεια, χωρίς την περιττή κίνηση, την περιττή ενέργεια ή την ανεπιθύμητη ένταση που θα μπορούσαν να επηρεάσουν την αρχική πρόθεση». Το τελευταίο συμβούλευε στους μαθητές του και ο αρχιτέκτονας Mies Van der Rohe: «Να σκέφτεστε σαν αρχιτέκτονες, αλλά να σχεδιάζετε σαν μηχανικοί». Δηλαδή, απλά, κατανοητά και εύκολα στην κατασκευή κτήρια.

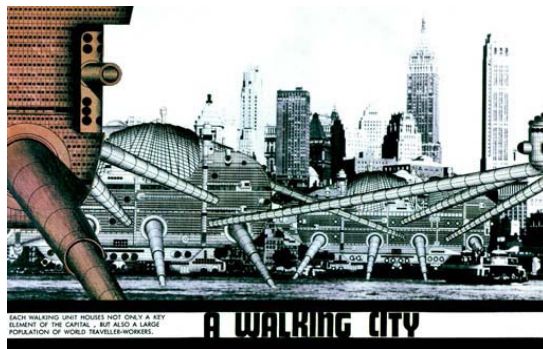
Ο χορός του αντιπροσώπευε μια καθαρή έκφραση του συναισθήματος και του πάθους, ήταν ενεργητικός και ταξίδευε μέσα στο χώρο. Θεώρησε ότι το σώμα ήταν ένα μέσο επικοινωνίας και έκφρασης που θα μπορούσε να «μιλήσει». Χρησιμοποίησε μεμονωμένα μέλη του σώματος για να εκφραστεί. Επίσης, θεώρησε το σώμα σαν μια ορχήστρα, όπου ένα μέρος του σώματος θα μπορούσε να αποτελέσει ένα εργαλείο και ένα άλλο μέρος του σώματος θα μπορούσε να αποτελέσει ένα διαφορετικό μέσο ανεξάρτητα. Γι' αυτόν, υπήρχαν πολλαπλοί συνδυασμοί της κίνησης μεταξύ των διαφόρων μελών του σώματος.

Ακόμη, θεώρησε ότι η αναπνοή ήταν απαραίτητη, διότι επέτρεπε στην ενέργεια να ρέει συνεχώς ξεκινώντας από το κέντρο του σώματος. Στην τεχνική του, έδωσε μεγάλη προσοχή στις κινήσεις του θώρακα. Θεώρησε ότι το στήθος ήταν ένα ισχυρό μέρος του σώματος που θα μπορούσε να απεικονίσει το συναίσθημα. Πειραματίστηκε με διαφορετικές κινήσεις του θώρακα διερευνώντας διαφορετικές συναισθηματικές δυνατότητες.

Τα παραπάνω συνέβαιναν κυρίως στον ευρωπαϊκό χώρο. Στην άλλη μεριά του ωκεανού, στην Αμερική, αλλά και πιο μακριά στην Ιαπωνία, τα πράγματα ήταν κάπως διαφορετικά. Στις αρχές της δεκαετίας του '60, η τεχνολογική άνοδος, που ανέφερα, έχει ήδη καθιερώσει τους νόμους της παραγωγής και της κατανάλωσης. Η κοινωνία, που ασυναίσθητα τους έχει αποδεχτεί, μετατρέπεται σταδιακά σε μία καταναλωτική κοινωνία, χωρίς να το συνειδητοποιεί. Έτσι, γεννήθηκε η Pop Art. Κατά βάση γεννήθηκε από τη πρόθεση ορισμένων καλλιτεχνών να εκμεταλλευτούν την ασχετοσύνη πολλών οικονομικά ευκατάστατων ατόμων γύρω από την τέχνη, προβάλλοντας κατά κύριο λόγο σύμβολα του καταναλωτισμού (Coca Cola, Marilyn Monroe κ.ά.), απλά αντικείμενα που άτομα περιορισμένης αντίληψης περί τέχνης τα είχαν



Εικ.93: Archigram, "A walking city"



Εικ.94: Archigram, "The walking city in New York"



Εικ.95: Superstudio, "Radical Architecture"



Εικ.96: Η ομάδα των Archizoom

ως στόχο ζωής. Μια από τις σημαντικότερες ίσως επιδράσεις της Pop Art ήταν το γεγονός πως περιόρισε τη διάκριση ανάμεσα στις έννοιες της εμπορικής και υψηλής τέχνης. Κύρια χαρακτηριστικά της Pop Art αισθητικής αποτέλεσαν ο αυθορμητισμός, η δημιουργική υπερβολή, η ανάλαφρη διάθεση, η σάτιρα, οι έντονες χρωματικές αντιθέσεις και εν γένει η απόρριψη του παραδοσιακού.

Όσον αφορά στο χορό το μόνο παράδειγμα επιρροής της Pop Art κουλτούρας ήταν το 1962 όταν η Pop Art εμφανίστηκε στη Νέα Υόρκη και συνέπεσε με την πρώτη παράσταση του Judson Dance Theater. Απ' ότι φαίνεται η Pop Art κουλτούρα δεν επηρέασε αλλά ούτε και ενέπνευσε τον κόσμο του χορού σε πολύ μεγάλο και αξιοσημείωτο ποσοστό.

Τη δεκαετία του 1960, η Hi-tech και η κουλτούρα της Pop επηρέασαν έντονα τις διεθνείς αντιπαραθέσεις περί αρχιτεκτονικής θεωρίας. Βασικά η Pop Art κουλτούρα υποβοήθησε την πρακτική εφαρμογή και έκφραση των ουτοπικών σχεδίων και προσεγγίσεων της δεκαετίας του '50 που προανέφερα.

Τότε βγήκαν στο προσκήνιο ομάδες αρχιτεκτόνων με εντυπωσιακές διακηρύξεις, σχέδια ουτοπικών πόλεων κι ανατρεπτικό σαρκασμό. Μια από αυτές τις ομάδες είναι η Archigram, η οποία πρωταγωνίστησε σε μια αστική φιλοσοφία που επεδίωκε να συνθέσει τη σύγχρονη Pop Art με την επιστημονική φαντασία. Η Archigram χρησιμοποίησε τεχνικές του κολάζ, των κόμικς και ποιητικά δοκίμια αναμειγνύοντάς τα με προτάσεις μανιφέστων, στις οποίες διευκρινίζονταν πλευρές των προτεινόμενων ουτοπιών. Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, το 1966 εμφανίζονται από την Ιταλία οι ομάδες Superstudio και Archizoom, παρουσιάζοντας τις αρνητικές ουτοπικές προτάσεις τους, για να ασκήσουν κριτική στις αξίες της υλιστικής και καταναλωτικής εποχής τους. Η ομάδα Archizoom, παρήγαγε μια πλούσια σειρά από έργα στο σχεδιασμό, την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία, ένα έργο το οποίο εξακολουθεί να αποτελεί βασική πηγή έμπνευσης για τις επόμενες γενιές. Μαζί με την ομάδα Superstudio, η Archizoom εφήυρε την «Μέγα-αρχιτεκτονική», εγκρίνοντας τις δημιουργικές διαδικασίες κατά μήκος των γραμμών της Pop Art κουλτούρας.

Ακόμη, ο Τάκης Ζενέτος στις αρχές της δεκαετίας του '60 συνεχίζει να επεξεργάζεται την «Ηλεκτρονική Πολεοδομία», και το 1962 θέλοντας να δώσει λύση στο πρόβλημα της αύξησης του πληθυσμού, πρότεινε ένα πολεοδομικό ιστό χωρίς όρια, ως μία κατασκευή που τείνει να καλύψει όλη τη γη. Αργότερα, το 1971, μελετάει την μονάδα της κατοικίας ως ένα συνδυασμό βιομηχανοποίησης και ευελιξίας, που θα πρόσφερε στον κάτοικο την δυνατότητα να συναρμολογεί τα στοιχεία της, διαμορφώνοντας έτσι τον προσωπικό του χώρο.

Τη δεκαετία του 1960 βρήκε πρόσφορο έδαφος να αναπτυχθεί και ο λεγόμενος ιαπωνικός Μεταβολισμός. Η προσέγγιση των αρχιτεκτόνων του Μεταβολισμού συνδέει τον τεχνολογικοποιημένο Νέο-Μπρουταλισμό του όψιμου Μοντέρνου Κινήματος, με την αντίληψη ότι η αρχιτεκτονική ήταν ανάλογη με τη βιολογία. Κατά το πρότυπο της διπλής έλικας του DNA, οι συχνά ουτοπικές πολεοδομικές τους μελέτες εισηγούνταν έναν συνδυασμό πρωτευουσών μέγα-κατασκευών με περιοδικώς αντικαταστάσιμα επιμέρους συστατικά.

Όπως ακριβώς ένας ζωντανός οργανισμός, η πόλη γεννιέται, αναπτύσσεται και καθώς μεγαλώνει μπορεί να αντικαθιστά τα παλιά της μέρη με νέα (μεταβολικός κύκλος). Η πόλη, με άλλα λόγια, βρίσκεται σε μία κατάσταση συνεχούς ανανέωσης και οργανικής ανάπτυξης-εξού και η προερχόμενη από τη βιολογία λέξη Μεταβολισμός. Αυτό, όμως, το στοιχείο της αδιάκοπης, συνεχούς αλλαγής, της εφήμερης κατάστασης στοιχείων (εν προκειμένω αρχιτεκτονικών κατασκευασμάτων που είναι αρκετά ευέλικτα ώστε να αντικατασταθούν ή να επισκευασθούν) είναι εγγενές στη φιλοσοφία του βουδισμού και της Ιαπωνικής εν γένει κουλτούρας για τη ζωή.



Εικ.97: Kisho Kurokawa, "Capsule Tower", Τόκυο



Εικ.98: Kisho Kurokawa, "Nakagin Capsule Tower", Τόκυο

Ο ιαπωνικός Μεταβολισμός συνίσταται σε υψηλής τεχνολογίας και προδιαγραφών φουτουριστικές μέγα-κατασκευές, που όμως είναι ευέλικτες και μεταβλητές. Κατασκευές ικανές να ανταποκριθούν στον υπερπληθυσμό της Ιαπωνίας με στοιχεία βιώσιμης και οικολογικής αρχιτεκτονικής. Κυριότερος εκπρόσωπος του ιαπωνικού Μεταβολισμού είναι ο αρχιτέκτονας Kisho Kurokawa (1934-2007).

Στο βιβλίο του «Ο Μεταβολισμός στην Αρχιτεκτονική» που εκδόθηκε στο Λονδίνο το 1977 εξηγεί την καθ' αυτόν έννοια μιας ειδικά ιαπωνικής αλλά και με διεθνή αξία αρχιτεκτονικής θεωρίας. Προϋποθέτοντας τον ολοένα μεγαλύτερο ρόλο της τεχνολογίας στον παγκόσμιο πολιτισμό, θέλει να παραγάγει «ένα σύστημα στο οποίο ο άνθρωπος θα εξακολουθήσει να έχει τον έλεγχο της τεχνολογίας». Εάν οι νέες τεχνολογίες αναμειχθούν με ένα σύστημα αναζωογόνησης και μεταβολισμού, ανάλογο προς εκείνο της φύσης, το αποτέλεσμα θα είναι όχι μόνο λογικές λύσεις για τα προβλήματα του πολιτισμού και του αστικού περιβάλλοντος, αλλά επίσης, μοντέλα για τον έλεγχο μιας αυτοματοποιημένης τεχνολογίας και μια κουλτούρα των όλο και πιο γρήγορων μεταμορφώσεων. Αυτή η οικουμενικά εφαρμόσιμη προσέγγιση μπορεί να ισχύσει και στην ιαπωνική πολιτισμική παράδοση, η οποία κατανοεί την αρχιτεκτονική περισσότερο σαν ανανεώσιμη παραλλαγή ενός πρωτοτύπου παρά σαν αναλλοίωτο μνημείο¹¹². Η υψηλή τεχνολογία και οι οικολογικές ευαισθησίες μιας «νοήμονος» αρχιτεκτονικής του σήμερα, μας αποδεικνύει ότι ο Μεταβολισμός παραμένει σημαντικός.

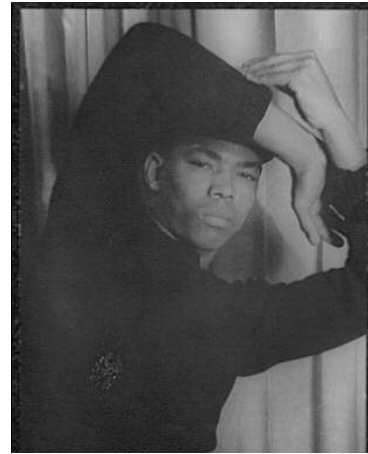
Εν γένει η δεκαετία του '60, υπήρξε πολύ γόνιμη και αρχιτεκτονικά και χορογραφικά. Όμως, αυτή η δημιουργικότητα των δύο τεχνών κινήθηκε αντίθετα. Στην αρχιτεκτονική, αναζητήθηκε μια σύνδεση των κτηρίων με σημαίνουσες μορφές και σύμβολα, άρα μια βαρύνουσα σημασία. Ο χορός, από την άλλη, κινήθηκε στα πλαίσια του καθημερινού και φυσικού, μακριά από τη δεξιοτεχνία. Φυσικά, και οι δύο τέχνες στόχευαν στην έξαψη της φαντασίας του εμπλεκόμενου, η μεν αρχιτεκτονική μέσω των συμβόλων και της ιστορίας, ο δε χορός μέσω της φυσικότητας και της επαναληπτικότητας. Όσον αφορά τη λογική της Pop Art κουλτούρας και του Μεταβολισμού δεν συναντάμε χορευτικά δεδομένα για τίποτα από τα δύο, αλλά ούτε και Pop Art αρχιτεκτονική, παρά μόνο ουτοπική αρχιτεκτονική, βασισμένη στα τεχνολογικά επιτεύγματα όπως και ο μεταβολισμός στην αρχιτεκτονική.

¹¹² Biermann Veronica, Borngasser-Klein Barbara κ.ά., Αρχιτεκτονική Θεωρία από την αναγέννηση μέχρι σήμερα, μετ: Μαρτινίδης Π., εκδόσεις Taschen 2005

ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ '70-'90



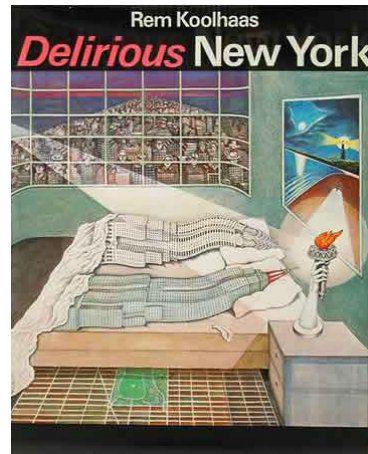
Εικ.99: Alvin Ailey Dance Company



Εικ.100: Ο Alvin Ailey σε χορευτική πόζα, 1955



Εικ.101: Alvin Ailey Dance Company



Εικ.102: Rem Koolhaas, "Delirious New York"

Από το 1973 και μετά ξεκινάει μια νέα σελίδα στην ιστορία του σύγχρονου και μεταμοντέρνου χορού. Εμφανίζεται ένα νέο είδος κωδικοποίησης, αφαιρείται ο εκλεπτυσμένος φωτισμός. Το νέο στυλ χορού είναι απλό, τεκμηριωμένο και προσγειωμένο. Ως θέμα επιστρέφει η δεξιοτεχνία και το σκηνικό καθώς και ο χώρος διεξαγωγής των παραστάσεων αλλάζει. Πλέον, βρισκόμαστε σε discotheque και cabaret. Με αυτόν τον τρόπο η μουσική γίνεται πιο λαϊκή και το κοινό αλλάζει. Ακόμη, εμφανίζεται και μια ομάδα μαύρων χορογράφων. Ο πιο γνωστός είναι ο Αμερικανός Alvin Ailey (1931-1989) και η ομάδα που ίδρυσε. Αναπτύσσεται, επίσης, το contact improvisation, που είχε πρωτοεισαγάγει ο Paxton.

Ο Alvin Ailey ήταν ένας Αφρο-Αμερικανός χορογράφος και ακτιβιστής. Μεγάλωσε σε μια εποχή φυλετικού διαχωρισμού, βίας και λιντσαρίσματος κατά των Αφρο-Αμερικανών. Τα παιδικά του βιώματα τον γαλούχησαν με μια υπερηφάνεια όσον αφορά το χρώμα του και την καταγωγή του, στοιχεία που είναι φανερά στα χορογραφικά του έργα αργότερα.

Ο Ailey έκανε χρήση οποιασδήποτε τεχνικής χορού ταίριαζε καλύτερα στην εκάστοτε θεατρική στιγμή. Έτσι, δημιούργησε περισσότερο ένα στυλ χορού παρά μια τεχνική. Έχει πει ότι αυτό που ήθελε από μια χορεύτρια ήταν μια μακριά και αδιάσπαστη γραμμή ποδιού σε συνδυασμό με εντυπωσιακά εκφραστικό επάνω μέρος του κορμού.

Τα καλύτερα έργα του Ailey έστρεψαν το βλέμμα στις αφρικανικο-αμερικανικές παραδόσεις και θέματα. Η εταιρεία του κέρδισε το παρατσούκλι «Πολιτιστικός πρέσβης στον κόσμο» λόγω των εκτεταμένων διεθνών περιοδειών της. Οι χορογραφίες του Ailey είναι ένα δυναμικό και ζωντανό μίγμα που ξεπήδησε μέσα από την προηγούμενη εκπαίδευση του στο μπαλέτο, στο σύγχρονο χορό, στη jazz και στις αφρικανικές τεχνικές χορού. Ο Ailey επέμεινε σε μια ολοκληρωμένη θεατρική εμπειρία, συμπεριλαμβανομένων των κοστούμιών, του φωτισμού και του make-up. Τα έργα του έχουν έντονη συναισθηματική απήχηση και εκφράζουν τον πόνο και το θυμό των Αφροαμερικανών.

Στην αρχιτεκτονική η δεκαετία του 1970 λειτούργησε ως συνέχεια του μεταμοντέρνου κινήματος. Είναι εμφανές στο βιβλίο του αρχιτέκτονα Charles Jencks (1939-) «Η γλώσσα την μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής», το 1977. Στην αρχή του βιβλίου ο συγγραφέας αναφέρει: «Ευτυχώς, μπορούμε να χρονολογήσουμε το θάνατο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής [...]. Επήλθε οριστικώς και αμετακλήτως το 1972». Ο Jencks ήταν από τους πρώτους που πήραν τον όρο «μεταμοντέρνο» από τη λογοτεχνική κριτική και τον έκαναν αρχιτεκτονικό. Ο Jencks ζητά από τους αρχιτέκτονες να επανέλθουν στη χρήση του ρητού συστήματος σημασιών και συστήνει ανάμειξη των στυλ.

Ο Jencks επαινεί τη μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική για την επιστροφή σε ένα σύστημα ρητών μεταφορικών σχημάτων και αφιερώνει το τελευταίο του κεφάλαιο στο «μεταμοντέρνο χώρο». Στα συμπεράσματα του βιβλίου, ο Jencks επισημαίνει την τάση της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής προς «το μυστηριώδες, το αμφίρροπο και το λάγνο» και προς «έναν ολοσχερή εκλεκτικισμό», ως «φυσική απάντηση μιας κουλτούρας των επιλογών μεταξύ πολλαπλών κωδίκων». Αναγνωρίζει τη διαλεκτική δύο κωδικών: ενός που είναι «δημοφιλής, παραδοσιακός κι αργά εξελισσόμενος σαν ζωντανή γλώσσα, ριζωμένη στην οικογενειακή ζωή», κι ενός που «είναι μοντέρνος, γεμάτος νέα σχήματα και αλλαγές της τεχνολογίας, της τέχνης και της μόδας». Η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική συνδυάζει και τους δύο σ' έναν «διπλό κώδικα».

Ένα χρόνο αργότερα, το 1978, ο αρχιτέκτονας Rem Koolhaas (1944-) εξέδωσε το βιβλίο του «Ξέφρενη Νέα Υόρκη: αναδρομικό μανιφέστο για το Μανχάταν». Ο Koolhaas, παρά το μεταμοντέρνο ύφος του, παίρνει σαφείς αποστάσεις από τις τυπικά μεταμοντέρνες ανασκοπήσεις. Στο βιβλίο του μίλησε για την «κουλτούρα του συνωστισμού», τη σύμπτυξη δηλαδή, διαφορετικών τρόπων ζωής, ιδεολογιών και λειτουργιών σε έναν στενό και χαρακτηριστικό για το αστικό περιβάλλον χώρο. Στο βιβλίο του αυτό ο Koolhaas απομακρύνεται



Εικ.103: Peter Eisenman, "Wexner Center for the Arts"



Εικ.104: Jacques Derrida



Εικ.105: Zaha Hadid Architects, "Beko Masterplan"



Εικ.106: Zaha Hadid



Εικ.107: Daniel Libeskind, "Imperial War Museum", Manchester

από τη λογική της σύνδεσης μορφής και λειτουργίας. Ταυτόχρονα πρότεινε μια θεωρία η οποία απομακρύνεται απ' όλους τους τύπους λειτουργικού φορμαλισμού.

Από τις αρχές του '80 τα πράγματα αλλάζουν στην αρχιτεκτονική. Η αποδόμηση αποτέλεσε το νέο ρεύμα στην αρχιτεκτονική, το οποίο έρχεται να ακυρώσει τον έως τότε κραταιό μεταμοντερνισμό. Γεγονός που φαίνεται και από τη διατύπωση της γενικής αρχής του ρεύματος «η μορφή ακολουθεί τη φαντασία». Το ρεύμα πήρε το όνομά του από την έκθεση «Deconstructivism in Architecture» που πραγματοποιήθηκε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη και από τότε ο όρος καθιερώθηκε.

Η φιλοσοφική βάση της αποδόμησης είναι οι σκέψεις του Jacques Derrida¹¹³. Η αρχιτεκτονική της αποδόμησης συνοδοιπορεί με την τέχνη της εποχής, έχοντας ως κοινή αφετηρία την αφαίρεση. Τα κτήρια του ρεύματος γίνονται αμέσως αντιληπτά από τον θεατή. Τα περισσότερα μοιάζουν σαν κομμάτια που έχουν σκορπιστεί και αφέθηκαν στη θέση που προσεγώθηκαν. Μοιάζουν να είναι τεράστια αφαιρετικά γλυπτά τα οποία μπορείς να περπατήσεις και να κατοικήσεις. Στις όψεις τους τα κτήρια αυτά μοιάζουν παραμορφωμένα και διαμορφωμένα από ένα ελεγχόμενο χάος.

Γνωστοί αρχιτέκτονες της αποδόμησης είναι ο Αμερικανός Peter Eisenman (1932-) και η Ιρακινοβρετανή Zaha Hadid (1950-).

Σε κάποια από τα έργα του Eisenman είναι εμφανής ο κατακερματισμός ορισμένων μορφών, το ενδιαφέρον για το χειρισμό των επιφανειών του κτηρίου καθώς και η στρέβλωση και εξάρθρωση των στοιχείων της αρχιτεκτονικής. Ένα ξεκάθαρο παράδειγμα της αρχιτεκτονικής της αποδόμησης είναι το Wexner Center for the Arts του Eisenman. Το κτήριο, αρχικά, παίρνει τη μορφή του κάστρου, το οποίο στη συνέχεια επηρεάζεται από την πολυπλοκότητα, τις τομές και τον κατακερματισμό. Ένας τρισδιάστατος κάνναβος διατρέχει κάπως αυθαίρετα το εσωτερικό του κτηρίου. Ο κάνναβος, σαν αναφορά στο μοντερνισμό συγκρούεται με τη μεσαιωνική αρχαιότητα του κάστρου. Ορισμένες από τις κολώνες του καννάβου εσκεμμένα δεν φτάνουν στο έδαφος. Πλανώνται, δημιουργώντας μια αίσθηση νευρωτικής αμηχανίας. Η τελική εικόνα χαρακτηρίζεται από απρόβλεπτο και ελεγχόμενο χάος.

Όσον αφορά τη Zaha Hadid, τα πρωταρχικά έργα και τα τοπογραφικά της, που δεν υλοποιήθηκαν ποτέ, αποδεικνύουν την έντονη και ισχυρή σχέση της κίνησης και της ενέργειας με την «κτηριογλυπτική». Η κίνηση είναι μια ελεγχόμενη έκρηξη που ασχολείται με τη σύνθεση διαδρομών που διασταυρώνονται και όγκους που γίνονται δυναμικές μορφές και όχι στατικές. Το στυλ της αρχιτεκτονικής της θα μπορούσαμε πολύ εύκολα να το προσδιορίσουμε με πέντε λέξεις: οργανική, φυσική, καινοτόμα, μοντέρνα-φουτουριστική και ρευστή.

Η κίνηση όπως προείπα, είναι σημαντικό κομμάτι στις συνθέσεις της. Την ενδιαφέρει το πως θα κινείται κανείς μέσα στα έργα της. Ξεκινώντας από τις διαδρομές «στήνει» όλο το σχέδιο δυναμικά γύρω τους. Με τον τρόπο αυτό χρησιμοποιεί κυρίως την καμπύλη στα κτήριά της. Τα έργα της Hadid δεν υπακούουν σε καμία αρχή στατικότητας αλλά πάντα προσπαθούν να δημιουργήσουν μια συνεχή εξελισσόμενη κίνηση. Σε όλες της τις δημιουργίες υπάρχει μια ατέρμονη κυκλική πορεία που κάνει την αρχιτεκτονική της να μοιάζει με ένα «ποτάμι», μια αλληλουχία σημείων και γεφυρωμένων όγκων, επιφανειών που η μια εισρέει στην άλλη, αντιπαραβάλλοντας συνεχώς την έννοια της τάσης με αυτή της μεταβολής.

Οι χώροι που σχεδιάζει κατακερματίζονται δημιουργώντας ένα παιχνίδι προοπτικής που τελικά εξελίσσεται σε μια επίθεση κατά της ορθόδοξης μορφής και του οπτικού ελέγχου. Εκτός των παραπάνω και η αφαίρεση, έννοια σχετική με την αποδόμηση, χαρακτηρίζει το έργο της

¹¹³ Ο Jacques Derrida (1930-2004) ήταν Γάλλος φιλόσοφος.



Εικ.108: Ο Tatsumi Hijikata κατά τη διάρκεια παράστασης Butoh



Εικ.109: Χορευτής κατά τη διάρκεια παράστασης Butoh

Hadid. Η αρχιτέκτονας την αφομοιώνει στο έργο της με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Η αφαίρεση για την Hadid υπονοεί την αποφυγή του οικείου και των στερεότυπων τυπολογιών. Για να διατηρήσει το αδέσμευτο πνεύμα της αφαίρεσης στα κτήριά της αποφεύγει να σχεδιάσει τις λεπτομέρειες οι οποίες υποδηλώνουν άμεσα τη λειτουργία του εκάστοτε χώρου. Σκοπός της δεν είναι να ορίσει τρόπους συμπεριφοράς της κατοίκησης αλλά αντίθετα επιτρέπει στο χρήστη να ανακαλύψει ο ίδιος το χώρο και να του δώσει το προσωπικό του νόημα. Το 2004 έγινε η πρώτη γυναίκα που κέρδισε το Βραβείο Pritzker¹¹⁴.

Οι χορογράφοι των δεκαετιών του '80 και '90 που ακολούθησαν τη μιμιμαλιστική επανάσταση απελευθερώθηκαν από την αυστηρή πειθαρχία των μιμιμαλιστών. Απορρίπτοντας αυτή την επιβολή και αναζητώντας μια εκφραστική ελευθερία. Βέβαια, δεν υπήρχαν κανόνες για να σπάσουν, όλα είχαν γίνει τις προηγούμενες δεκαετίες. Η γενιά, λοιπόν, του '80 και του '90 αρχίζει να δουλεύει με νέες, μη συμβατικές θεατρικές μορφές¹¹⁵. Την περίοδο αυτή ανθεί ο μοντέρνος χορός και στη Γερμανία με επιρροές από το πρωτοποριακό θέατρο. Η πιο γνωστή γερμανίδα χορογράφος είναι η Pina Bausch (1940-2009). Ακόμη, στην Ιαπωνία αναπτύσσεται ένα είδος μεταμοντέρνου χορού με το όνομα Butoh ή Χορός του Σκότους.

Την προαναφερθείσα λογική του οργανωμένου χάους είχε και το Butoh αλλά και πολλά από τα έργα της χορογράφου Pina Bausch. Το γενικό και οργανωμένο χάος ήταν μέσα στις θεματικές της.

Το Butoh ως avant-garde τέχνη της performance έχει τις ρίζες του στην Ιαπωνία της δεκαετίας του '70. Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η Ιαπωνία ήταν μια χώρα σε μεταβατικό στάδιο. Οι θεατρικές ομάδες παρουσίαζαν κοινωνικά προκλητικά κομμάτια, ενώ υπήρχαν και καθημερινές διαδηλώσεις στους δρόμους. Το Butoh γεννήθηκε μέσα σε αυτό το χάος. Οι ιδρυτές του ήταν ένας νεαρός επαναστάτης του σύγχρονου χορού που ονομάζεται Tatsumi Hijikata (1928-1986) και ο συνεργάτης του Kazuo Ohno (1906-2010).

ο Hijikata ήθελε να βρει μια μορφή έκφρασης που ήταν αμιγώς ιαπωνική και που επέτρεπε στο σώμα να «μιλήσει» για τον εαυτό του, μέσα από την αυτοσχέδια κίνηση. Με τα πρώτα παραδείγματα του χορού του έκανε αναφορά στην σκοτεινή περιοχή κάθε ανθρώπου, είτε μέσα στον εαυτό του είτε στον περιβάλλοντα χώρο του. Οι πρώτες δημόσιες εμφανίσεις του ήταν άγριες, αρχέγονες και σεξουαλικές.

Ο Hijikata πίστευε ότι παραμορφώνοντας το σώμα και κινούμενος αργά σε λυγισμένα πόδια θα μπορούσε να ξεφύγει από την παραδοσιακή ιδέα του όμορφου σώματος και να επιστρέψει σε μια πιο οργανική φυσική ομορφιά. Μέσω της παραμόρφωσης-αποδόμησης στόχευαν στο ίδιο ακριβώς πράγμα και οι αρχιτέκτονες.

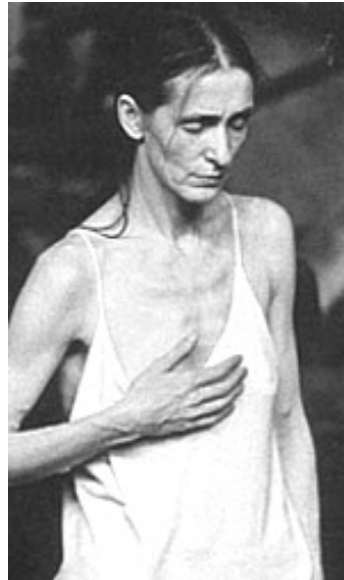
Επιστρέφοντας στον Hijikata πίστευε ότι με λυγισμένα γόνατα παρατηρείς τον κόσμο από ένα χαμηλότερο επίπεδο, όπως αυτό των φυτών και των ζώων. Απελευθερώνεσαι από τους κοινωνικούς περιορισμούς και δρας πιο ελεύθερα. Με τον τρόπο αυτό, για το butoh δεν υπάρχει το τέλειο σώμα, κάθε σώμα είναι κατάλληλο για αυτό το είδος χορού. Είναι εύκολο να αντιληφθούμε πώς αυτός ο χορός γίνεται σε μια κατάσταση έκστασης, με σηκωμένα τα μάτια και πως κάτι τέτοιο ήταν ανησυχητικό για την συντηρητική ιαπωνική κοινότητα του σύγχρονου χορού. Από το 1970, το butoh άρχισε να κερδίζει την παγκόσμια προσοχή καθώς κλήθηκαν ομάδες να παρουσιάσουν τη δουλειά τους διεθνώς. Σήμερα υπάρχουν μια σειρά από ομάδες και μεμονωμένους καλλιτέχνες στη Βόρεια Αμερική και όχι μόνο.

¹¹⁴ Το Nobel της αρχιτεκτονικής.

¹¹⁵ Μπαρμπούση Βάσω, Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα, εκδόσεις Καστανιώτη 2004



Εκ.110: Pina Bausch, "Viktor"



Εκ.111: Pina Bausch

Το Butoh σχηματίστηκε από τη συγχώνευση διαφόρων επιρροών. Οι γερμανικοί εξπρεσιονιστικοί χοροί της Mary Wigman και του Harald Kreutzberg¹¹⁶ έδωσαν στο Butoh μια δημιουργική ελευθερία. Ο σουρεαλισμός¹¹⁷ και το dada¹¹⁸ ήταν μια άλλη πηγή έμπνευσης. Ορισμένοι σύγχρονοι εκτελεστές butoh έχουν έρθει από τον κόσμο του χορού, ενώ άλλοι, από το θέατρο ή πιο συγκεκριμένα από την παντομίμα.

Η Pina Bausch, μια από τις σημαντικότερες χορογράφους του 20ου αιώνα, επικεντρώθηκε στον εξπρεσιονισμό της κίνησης, απορρίπτοντας την αισθητική ενός φαινομενικά αρμονικού χορού. «Δεν ενδιαφέρομαι πως κινούνται οι χορευτές, αλλά τι τους κινεί». Στα έργα της, συνήθως, παρουσιάζει ένα γενικό και ομαδικό χάος, που κυριεύεται από κάποιους κανόνες οργάνωσης.

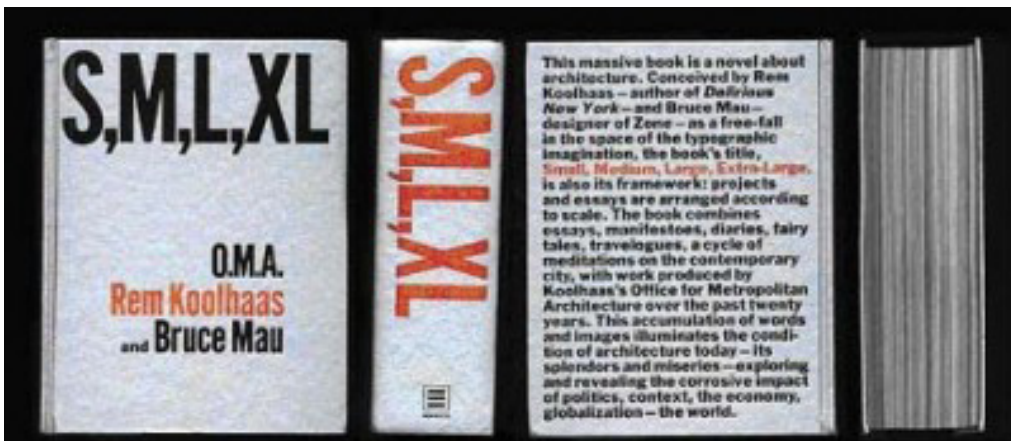
Ο αυτοσχεδιασμός, η επανάκληση της μνήμης προσωπικών εμπειριών και η επανάληψη είναι κύρια χαρακτηριστικά του έργου της Pina Bausch. Μέσα από τον θρυμματισμό, δηλαδή την αποδόμηση, την επανασύνδεση και την επανάληψη τα έργα της Bausch εκθέτουν και εξερευνούν τον χορό και το θέατρο σε αισθητικό, ψυχολογικό και κοινωνικό επίπεδο.

Με την χρήση αυτού του χορογραφικού εργαλείου η Bausch κάνει ένα βήμα παραπέρα από την προκάτοχο της Mary Wigman σε ότι αφορά την προσωπική και ψυχολογική έκφραση. Το ίδιο συμβαίνει και σε ότι αφορά τα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα που διαπραγματεύεται στο έργο του ο Kurt Jooss.

Η σημαντικότερα κληρονομιά που άφησε στις μετέπειτα χορευτικές γενιές η Bausch είναι το χοροθέατρο. Πρόκειται για χορό με την έννοια της παράστασης σε συνδυασμό με λόγο, ποίηση κ.ά. Από την αρχή, το χοροθέατρο της ήταν μια επανάσταση ενάντια στον κλασικό χορό, τον οποίο η ίδια θεωρούσε προσκολλημένο σε μια παρελθοντική πραγματικότητα.

Το 1995, όντας απόλυτα απομακρυσμένος από τη λογική της αποδόμησης, ο Koolhaas μαζί με τον αρχιτέκτονα Bruce Mau (1959-) εξέδωσαν ένα από τα σημαντικότερα αρχιτεκτονικά βιβλία, με τίτλο «S, M, L, XL». Ένα από τα κεντρικά ζητήματα που θέτει αυτό το βιβλίο είναι ποια μορφή αστικού σχεδιασμού και αστικής ταυτότητας μπορούμε να επιλέξουμε ενόψει παραμέτρων όπως η παγκόσμια ομοιότητα φαινομένων χρήσης της γης στον όψιμο καπιταλισμό, η συλλογική αρχιτεκτονική ταυτότητα των παγκόσμιων αλληλεπιδράσεων, ο παγκόσμιος τουρισμός και η απώλεια της ιστορικής ταυτότητας¹¹⁹.

Εν περιλήψει για τις δεκαετίες '70-'90, τα δεδομένα για τις τέχνες της αρχιτεκτονικής και του χορού έχουν ως εξής: αρχικά, στην αρχιτεκτονική συνεχίζεται η λογική της αντιστοιχίας των κτηρίων με σημασίες και έννοιες, ενώ ο χορός στρέφεται προς κάτι το απλό, το οποίο, όμως, εμπεριέχει περισσή δεξιοτεχνία και συναίσθημα. Συνεχίζοντας, οι δύο τέχνες βρίσκουν σημείο επαφής στις έννοιες της αποδόμησης και του ελεγμένου χάους, αλλά και της performance αν σκεφτούμε λίγο πιο «αφαιρετικά» και «δημιουργικά» την έννοια της κίνησης στα έργα της Hadid. Τέλος, άξιο αναφοράς είναι το βιβλίο «S,M,L,XL» του Koolhaas, οι ιδέες του οποίου δεν βρίσκουν αντίκρισμα στο χορό.



Εκ.112: Rem Koolhaas και Bruce Mau, "S, M, L, XL"

¹¹⁶ Ο Harald Kreutzberg (1902-1968) ήταν Γερμανός χορευτής και χορογράφος.

¹¹⁷ Ο σουρεαλισμός, από τις γαλλικές λέξεις *sur* (επάνω, επί) και *réalisme* (ρεαλισμός, πραγματικότητα), όπου στα ελληνικά θα μπορούσε να αποδοθεί ως «πάνω ή πέρα από την πραγματικότητα», ήταν ένα κίνημα που αναπτύχθηκε κυρίως στο χώρο της λογοτεχνίας αλλά εξελίχθηκε σε ένα ευρύτερο καλλιτεχνικό και πολιτικό ρεύμα.

¹¹⁸ Το Dada ήταν ένα καλλιτεχνικό κίνημα αισθητικής αναρχίας που αναπτύχθηκε μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο στις εικαστικές τέχνες καθώς και στη λογοτεχνία, το θέατρο και την γραφιστική. Μεταξύ άλλων, το κίνημα ήταν και μια διαμαρτυρία ενάντια στη βαρβαρότητα του πολέμου.

¹¹⁹ Biermann Veronica, Borngasser-Klein Barbara κ.ά., Αρχιτεκτονική Θεωρία από την αναγέννηση μέχρι σήμερα, μετ: Μαρτίνιδης Π., εκδόσεις Taschen 2005

ΑΠΟ ΤΟ 2000 ΕΩΣ ΣΗΜΕΡΑ



Εικ.113: Herzog & de Meuron, "Apartment building along a party wall", Ελβετία, 1988



Εικ.114: Herzog & de Meuron, "Laban Dance Theater", Λονδίνο, 2003



Εικ.115: Shen Wei, "Undivided Divided"

Ο σύγχρονος χορός σήμερα είναι πολύ πιο εξελιγμένος, τόσο στην τεχνική όσο και στα μέσα της τεχνολογίας, σε σύγκριση με το σύγχρονο χορό όπως ξεκίνησε από τους πρωτοπόρους του. Οι τωρινοί πρωτοπόροι του σύγχρονου χορού αντιμετωπίζουν μια πιο «μαλακή» διαχωριστική γραμμή μεταξύ μπαλέτου και σύγχρονου χορού. Ο σύγχρονος χορός σήμερα έχει γίνει μια μίξη πολλών ειδών χορού, όπως αποδεικνύεται από χορογράφους σαν τον Ohad Naharin, τον Shen Wei, τον Akram Khan και πολλούς άλλους που αναφέρονται στη συνέχεια. Επίσης, αναπτύσσεται πολύ έντονα η λογική του χοροθεάτρου, της μίξης, δηλαδή, χορού και κειμένου. Στο χώρο του χορού δεν είναι ξεκάθαρη κάποια χορογραφική λογική. Οι επιλογές και οι θεματικές είναι διάφορες και εξαρτώνται και από τον τόπο της χορευτικής σύνθεσης καθώς και από τις εμπειρίες του εκάστοτε χορογράφου.

Και η αρχιτεκτονική του 21ου αιώνα είναι τεχνολογικά πιο εξελιγμένη. Οι αρχιτέκτονες μπορούν να είναι πιο ελεύθεροι σχεδιαστικά καθώς όλο και περισσότερες ιδέες και σχέδια τους μπορούν να υποστηριχθούν τεχνολογικά. Αναφέρομαι, κυρίως, στις μορφές των κτηρίων. Ακόμη, στην εποχή μας παρατηρείται κάτι διαφορετικό σε σχέση με παλαιότερα. Οι αρχιτέκτονες γίνονται γνωστοί σε σύντομο χρονικό διάστημα και εκτός των συνόρων της χώρας καταγωγής ή δράσης τους και πλέον, δραστηριοποιούνται και διεθνώς ευκολότερα και συχνότερα.

Τα στοιχεία επιρροής τους είναι ποικίλα, καθώς δεν μπορούμε να πούμε με ευκολία ότι επικρατεί κάποιο αρχιτεκτονικό στυλ. Οι θεματικές που απασχολούν τους σημερινούς αρχιτέκτονες και όχι μόνο, μπορούμε να πούμε ότι αφορούν στην ένωση των τεχνών και σε μια εκ νέου «ολική τέχνη», στην αίσθηση της απλότητας όντας χρήστης ενός κτηρίου και στην προβολή μιας ανθρωπιστικής προσέγγισης της αρχιτεκτονικής.

Με την πρώτη θεματική, της ένωσης των τεχνών, ασχολείται το γραφείο των Jacques Herzog (1950-) και Pierre de Meuron (1950-). Οι δύο αρχιτέκτονες δηλώνουν: «Προσπαθούμε να δώσουμε νέα πνοή στην αρχιτεκτονική με τη χρήση εικαστικών στοιχείων». Είναι από τους λίγους σύγχρονους αρχιτέκτονες που ενσωματώνουν τόσο πολλά μη αρχιτεκτονικά στοιχεία στη δουλειά τους.

Μια ολιστική προσέγγιση, του χορού αυτή τη φορά, επιχειρεί ο χορογράφος Shen Wei (1968-). Ο Wei δήλωσε ότι ο νόμος ένα στόχος του όταν κάνει τέχνη είναι να εμπνεύσει κι άλλους ανθρώπους. Να δημιουργήσει νέα πράγματα και να μην επαναλάβει τον εαυτό του. Θεωρεί τον εαυτό του έναν καλλιτέχνη που είναι γοητευμένος με το ανθρώπινο σώμα. Σε μια συνέντευξή του το 2011, δήλωσε: «Οι χορευτές θα πρέπει να δείξουν την έκφραση μέσα από την κίνηση του σώματός τους. Δεν είναι ηθοποιοί». Η τεχνική του υιοθετεί μια ολιστική προσέγγιση του χορού, ενοποιώντας την αναπνοή με την ιδιοδεκτικότητα, την οπτική εστίαση, το βάρος και τη σοβαρότητα.

Μέσω των χορογραφημένων κινήσεων που διέπονται από ακρίβεια και εφευρετικότητα, ο ίδιος και οι χορευτές του εκτελούν εξαιρετικά στυλιζαρισμένα βήματα και χειρονομίες εμπνεόμενοι από τη δυτική χορευτική παράδοση καθώς και από την κινεζική όπερα, τα ακροβατικά και τις πολεμικές τέχνες. Κατά τη διάρκεια της χορογραφικής διαδικασίας ο Wei χρησιμοποιεί, επίσης, το δομημένο αυτοσχεδιασμό, επιτρέποντας στους χορευτές να χρησιμοποιούν τις αισθήσεις τους για να δημιουργήσουν νέα σύνολα κίνησης. Συνδυάζει εντυπωσιακά κουστούμια με έντονα χρώματα, με μια ευφάνταστη χρήση του θεατρικού χώρου έχοντας σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία κινητικών πινάκων ζωγραφικής.

Επιστρέφοντας στους Herzog και de Meuron η αρχιτεκτονική τους συνδυάζει την τέχνη ένας πανάρχαιου επαγγέλματος με τη νέα προσέγγιση των τεχνικών δυνατοτήτων ενός νέου αιώνα. Συνδυάζουν, δηλαδή, το παλιό με το νέο. Το ίδιο κάνουν στις χορογραφίες τους ο Akram Khan (1974-) και ο Lin Hwai-min (1947-).



Εικ.116: Lin Hwai-min, "Songs of the wanderers"



Εικ.117: Akram Khan, "Desh", 2011



Εικ.118: Lin Hwai-min



Εικ.119: Akram Khan

Η χορευτική γλώσσα κάθε παραγωγής της χορευτικής ομάδας του Khan έχει ως αφετηρία τις καταβολές του ίδιου στο κλασσικό ινδικό ιδίωμα kathak¹²⁰ και στη μαθητεία του στο σύγχρονο χορό, ενώ εκφράζει πάντοτε ιδέες που είναι ευφυείς, γενναίες και καινούργιες. Η ομάδα κινείται ανάμεσα σε διάφορα σύνορα για να δημιουργήσει ασυμβίβαστες καλλιτεχνικές αφηγήσεις. Έχοντας καθιερωθεί πλέον ως μία από τις πιο πρωτοποριακές ομάδες χορού σε όλο τον κόσμο, έχει δημιουργήσει όνομα χάρη στις διαπολιτισμικές, διαθεματικές συνεργασίες της και χάρη στις δημιουργικές προκλήσεις που θέτει σε παραδοσιακές χορευτικές φόρμες.

Ο Lin συνδυάζει συχνά παλιές μορφές του χορού με το σύγχρονο στυλ και την ερμηνεία. Ενσωματώνει διαφορετικές μορφές τέχνης σε έργα του και παντρεύει τη δυτική με την ανατολική αισθητική. Είναι διάσημος για την ικανότητά του να ενσωματώνει αρμονικά διαφορετικά στυλ, όπως το μπαλέτο, την παραδοσιακή κινεζική όπερα, το βουδιστικό διαλογισμό και τις πολεμικές τέχνες όπως το tai chi σε χορογραφίες του. Ο ίδιος μελετά τον ασιατικό πολιτισμό και τις τοπικές τελετές και τελετουργίες.

Στην αρχή της καριέρας του, ανησυχούσε βαθύτατα για τις πολιτικές αλλαγές στη χώρα καταγωγής του και είχε στόχο την επαγρύπνηση της συνείδησης των κατοίκων της Ταϊβάν. Ένωθε υπεύθυνος να συνθέσει κομμάτια που να αντανakλούν την ιστορία της Ταϊβάν, εμπνεόμενος από το παρελθόν και την ανατροφή του. Στόχος του να δημιουργήσει μοναδικές σύγχρονες κινήσεις που να αντανakλούν την πολυπλοκότητα της κοινωνίας στην Ταϊβάν.

Συνεχίζοντας για τους αρχιτέκτονες Herzog και de Meuron παρατηρώ ότι οι ευρωπαϊκές ρίζες των δύο αρχιτεκτόνων σε συνδυασμό με την τρέχουσα τεχνολογία έχουν δώσει εξαιρετικά εφευρετικές αρχιτεκτονικές λύσεις για τις ανάγκες των διαφόρων πελατών. Μία από τις πιο συναρπαστικές πτυχές του έργου των Herzog και de Meuron είναι η ικανότητά τους να εκπλήσσουν. Θα μετατρέψουν αυτό που θα μπορούσε διαφορετικά να είναι ένα συνηθισμένο σχήμα ή υλικό σε κάτι εξαιρετικό. Η πρωτοτυπία των κατασκευών τους προέρχεται κυρίως από την πνευματική αυστηρότητα και την αισθησιακή διαίσθηση που έχουν σε κάθε έργο. Υλικά όπως το ξύλο, το μέταλλο, το χαραγμένο γυαλί και οι φωτογραφίες που έχουν εκτυπωθεί σε ανακλαστικές επιφάνειες είναι σήματα κατατεθέντα των δύο αρχιτεκτόνων.

«Αυτό που έχει σημασία για μας», δηλώνουν, «είναι η εντύπωση που προκαλεί το κτήριο αλλά και ο αισθησιασμός που αποπνέει. Η αρχιτεκτονική απευθύνεται σε ανθρώπινα πλάσματα, όπως ακριβώς οι οσμές ή η μουσική. Είναι και αυτή μια αίσθηση».

Για την ίδια άσκηση όλων των αισθήσεων έχουν χαρακτηριστεί και τα έργα του αρχιτέκτονα Peter Zumthor (1943-). Πιο συγκεκριμένα, ενώ μερικοί έχουν χαρακτηρίσει την αρχιτεκτονική του ήσυχη, τα κτήρια του διεκδικούν αριστοτεχνικά την παρουσία τους, ασκούν πολλές από τις αισθήσεις μας, όχι μόνο τα μάτια μας, αλλά και την αφή, την ακοή και την όσφρηση.

Ο Zumthor, όμως, μέσω των έργων του αναπτύσσει και τη δεύτερη θεματική. Αυτή της απλότητας. Τα κτήρια του έχουν μια επιβλητική παρουσία, αλλά αποδεικνύουν τη δύναμη της συνετής παρέμβασης. Μας δείχνει ξανά και ξανά ότι η σεμνότητα στην προσέγγιση και η τόλμη στο συνολικό αποτέλεσμα δεν αποκλείονται. Στα έργα του η ταπεινότητα κατοικεί μαζί με την δύναμη. Ο Zumthor έχει μια έντονη ικανότητα να δημιουργεί χώρους που είναι πολύ περισσότερο από ότι ένα απλό κτήριο. Η αρχιτεκτονική του εκφράζει το σεβασμό προς την υπεροχή του χώρου, την κληρονομιά της τοπικής κουλτούρας και τα ανεκτίμητα μαθήματα της αρχιτεκτονικής ιστορίας. Στα επιδέξια χέρια του Zumthor, όπως και σε αυτά του τεχνίτη, τα υλικά από το ξύλο έως το γυαλί με αμμοβολή χρησιμοποιούνται με τρόπο που υμνεί τις δικές τους μοναδικές ιδιότητες, όλα στην υπηρεσία της αρχιτεκτονικής της μονιμότητας.

¹²⁰ Το kathak είναι ένα από τα επτά είδη του ινδικού κλασσικού χορού.



Εικ.120: Peter Zumthor, "Protective housing for roman excavations", Ελβετία, 1986



Εικ.121: Sejima & Nishizawa, "The rolex learning center", Ελβετία, 2009



Εικ.122: Sejima & Nishizawa, "O Museum", Ιαπωνία, 1999



Εικ.123: Ohad Naharin, "Deca dance"

Στην ανάπτυξη της θεματικής της απλότητας κινούνται και οι αρχιτέκτονες Kazuyo Sejima (1956-) και Ryue Nishizawa (1966-). Τα κτήρια των Sejima και Nishizawa φαίνονται απάτηλά απλά. Οι αρχιτέκτονες κατέχουν ένα όραμα ενός κτηρίου ως ένα ενιαίο σύνολο, όπου η φυσική παρουσία υποχωρεί και σχηματίζει ένα αισθησιακό υπόβαθρο για τους ανθρώπους, τα αντικείμενα, τις δραστηριότητες και τα τοπία. Διερευνούν όσο λίγοι τις πρωτοφανείς ιδιότητες του συνεχούς χώρου, της ελαφρότητας, της διαφάνειας και της υλικότητας ώστε να δημιουργήσουν μια λεπτή σύνθεση. Η αρχιτεκτονική των Sejima και Nishizawa βρίσκεται σε άμεση αντίθεση με το πομπώδες και τη ρητορική. Αντ' αυτού, αναζητούν τα βασικά χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής που θα οδηγήσουν σε αποτελέσματα με απλότητα, οικονομία μέσων και τον περιορισμό των εργασιών τους.

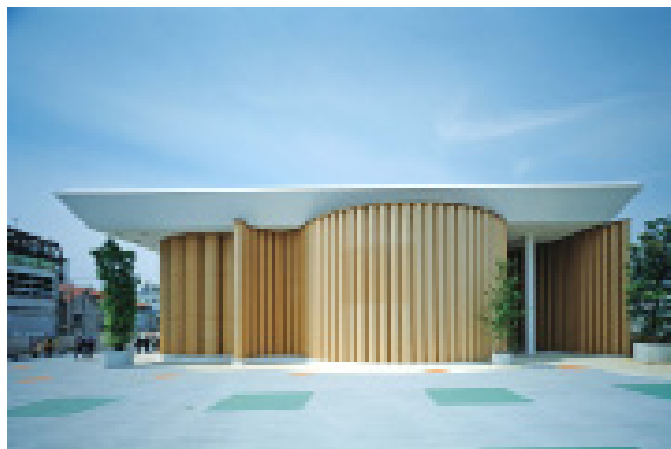
Αυτή η οικονομία των μέσων, ωστόσο, δεν θα γίνει μια απλή αναγωγική πράξη στα χέρια των αρχιτεκτόνων. Αντ' αυτού, πρόκειται για μια έντονη και αυστηρή έρευνα που στηρίζεται στη σκληρή δουλειά και στην ασάβληνη αποφασιστικότητα. Πρόκειται για μια συνεχή διαδικασία βελτίωσης, όπου το πρόγραμμα του κάθε πελάτη έχει πλήρως διερευνηθεί και οι πολλαπλές δυνατότητες σχεδιασμού έχουν διερευνηθεί μέσα από πολυάριθμα σχέδια και μοντέλα ελέγχοντας κάθε εναλλακτική λύση. Οι ιδέες συζητιούνται και απορρίπτονται, επανεξετάζονται και επαναδιατυπώνονται μέχρις ότου απομείνουν μόνο οι βασικές ιδιότητες ενός σχεδίου ή υποδείγματος. Το αποτέλεσμα είναι μια ένωση της δομής και της οργάνωσης, της λογικής με σκοπό και ομορφιά.

Χρησιμοποιούν κοινά, καθημερινά υλικά, ενώ παραμένουν προσαρμοσμένοι στις δυνατότητες της σύγχρονης τεχνολογίας. Η σχέση του κτηρίου με το περιβάλλον του είναι υψίστης σημασίας για τους Sejima και Nishizawa. Έχουν ονομάσει τα δημόσια κτήρια «βουνά στο τοπίο», πιστεύοντας ότι δεν πρέπει ποτέ να χάσουν τη φυσική και ουσιαστική σύνδεση με το περιβάλλον τους.

Πάνω στη λογική της απλότητας και της απλής κίνησης έχει στήσει την τεχνική του ο χορογράφος Ohad Naharin (1952-). Στην τεχνική του ο Naharin χρησιμοποιεί μια σειρά από λέξεις που δηλώνουν ιδιαίτερους τρόπους να επέλθει η κίνηση, να εμπλακούν όλα τα μέρη του σώματος στην κίνηση και στην έκφραση του συναισθήματος ώστε να δημιουργηθεί μια ροή σε ολόκληρο το σώμα η οποία επιτρέπει την πλήρη ρευστότητα ασχέτως από πού μπορεί να έχει προέλθει η κίνηση. Το στυλ κίνησής του συχνά περιγράφεται ως «υγρό και με ροή». Το υπογράφων στυλ του Naharin και η τεχνική του διακρίνονται για τα εκπληκτικά ευέλικτα άκρα και σπονδύλους, για τη βαθιά θεμελιωμένη κίνηση, για τις εκρήξεις και για τη ζωτικότητα. Οι χορευτές λειτουργούν χωρίς καθρέφτη με σκοπό να νιώσουν την κίνηση από μέσα.

Με την τρίτη θεματική, μιας ανθρωπιστικής προσέγγισης της αρχιτεκτονικής ασχολείται ο αρχιτέκτονας Shigeru Ban (1957-). Ο Ban είναι ένας εξαιρετικός αρχιτέκτονας που, εδώ και είκοσι χρόνια, έχει ανταποκριθεί με τη δημιουργικότητα και την υψηλή ποιότητα σχεδιασμού του σε ακραίες καταστάσεις που προκαλούνται από καταστροφικές φυσικές καταστροφές. Κτήρια του παρέχουν καταφύγιο, φιλοξενούν κοινωνικά κέντρα και πνευματικούς χώρους για όσους έχουν υποστεί την τεράστια απώλεια και την καταστροφή. Όταν η τραγωδία χτυπά, είναι συχνά εκεί από την αρχή, όπως στη Ρουάντα, την Τουρκία, την Ινδία, την Κίνα, την Ιταλία και την Αϊτή αλλά και τη χώρα καταγωγής του, την Ιαπωνία, μεταξύ άλλων.

Η δημιουργική προσέγγιση και η καινοτομία του, ιδίως σε σχέση με τα δομικά υλικά και τις δομές είναι στοιχεία παρόντα σε όλα τα έργα του. Μέσω του εξαιρετικού σχεδιασμού και απαντώντας στις πιεστικές προκλήσεις, ο Ban έχει διευρύνει το ρόλο του επαγγέλματος και έχει κερδίσει μια θέση στο τραπέζι για τους αρχιτέκτονες να συμμετάσχουν στο διάλογο με τις κυβερνήσεις, τις δημόσιες υπηρεσίες, τους φιλάνθρωπους και με τις κοινότητες γενικότερα. Η αίσθηση της ευθύνης και η θετική του ενέργεια για να δημιουργήσει αρχιτεκτονική με ποιότητα ώστε να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της κοινωνίας σε συνδυασμό με την προσέγγισή



Εικ.124: Shigeru Ban, "Paper House", Ιαπωνία



Εικ.125: Sibi Larbi Cherkaoui, "Sutra"



Εικ.126: Sibi Larbi Cherkaoui, "Sutra"

του στις προαναφερθείσες ανθρωπιστικές προκλήσεις τον χαρακτηρίζουν ως επαγγελματία υπόδειγμα.

Μια λογική που ενώνει ένα μεγάλο μέρος των έργων του είναι η πειραματική προσέγγιση του προς αυτά. Έχει επεκτείνει τον αρχιτεκτονικό τομέα όσον αφορά όχι μόνο τα προβλήματα και τις προκλήσεις που αντιμετωπίζει, αλλά και σχετικά με τα εργαλεία και τις τεχνικές για την αντιμετώπισή τους. Είναι σε θέση να δει σε τυποποιημένα στοιχεία και σε κοινά υλικά, όπως σωλήνες χαρτί, υλικά συσκευασίας ή δοχεία μεταφοράς, τις ευκαιρίες να χρησιμοποιηθούν με νέους τρόπους. Είναι ιδιαίτερα γνωστός για τις διαρθρωτικές καινοτομίες του και τη δημιουργική χρήση μη συμβατικών υλικών όπως το μπαμπού, το ύφασμα, το χαρτί και τα σύνθετα των ανακυκλωμένων ινών χαρτιού και πλαστικών.

Σε κάποιο από τα έργα του ήταν σε θέση να αμφισβητήσει την παραδοσιακή έννοια των δωματίων και, κατά συνέπεια, την οικογενειακή ζωή και ταυτόχρονα να δημιουργήσει μια διαφανή, σχεδόν μαγική ατμόσφαιρα. Ένα άλλο θέμα που περνά μέσα από το έργο του είναι η χωρική συνέχεια μεταξύ των εσωτερικών και εξωτερικών χώρων. Για τον Ban, η βιωσιμότητα των έργων του δεν είναι μια έννοια για να προστεθεί στη λίστα των αναφορών του αλλά ένα γεγονός εγγενές στην αρχιτεκτονική. Τα έργα του αναζητούν τα κατάλληλα προϊόντα και συστήματα που είναι σε συμφωνία με το περιβάλλον και με το πλαίσιο, τη χρήση ανανεώσιμων πηγών ενέργειας και τα τοπικά παραγόμενα υλικά, όποτε είναι δυνατόν. Το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό των έργων του Ban είναι ο σεβασμός του για τους ανθρώπους που κατοικούν στα κτήριά του, είτε πρόκειται για θύματα φυσικών καταστροφών είτε για ιδιώτες πελάτες ή το κοινό.

Ο Shigeru Ban είναι ένας ακούραστος αρχιτέκτονας του οποίου το έργο αποπνέει αισιοδοξία. Όταν άλλοι μπορούν να δουν ανυπέρβλητες προκλήσεις, ο Ban βλέπει μια πρόσκληση για δράση. Όταν οι άλλοι επιλέγουν μια δοκιμασμένη συνταγή, ο Ban βλέπει την ευκαιρία να καινοτομήσει. Αυτός είναι ένας αφοσιωμένος δάσκαλος που δεν είναι μόνο ένα πρότυπο για τις νεότερες γενιές, αλλά και πηγή έμπνευσης. Για όλους αυτούς τους λόγους, ο Ban βραβεύτηκε το 2014 με το Αρχιτεκτονικό Βραβείο Pritzker.

Με τη λογική της έκφρασης κάποιων ανθρωπιστικών και όχι μόνο μηνυμάτων χορογραφεί και ο Sidi Larbi Cherkaoui (1976-). Μεταξύ των άλλων στα έργα του διερευνά το θέμα της πίστης, της μισαλλοδοξίας και της ανοχής της διαφορετικότητας, τη μεικτή πολιτιστική ταυτότητα. Συνδυάζει με ευκολία διαφορετικές τεχνικές και γεφυρώνει με ευαισθησία τις αποκλίνουσες πολιτιστικές καταβολές του ίδιου και των συνεργατών του. Η συνύπαρξη της μεσαιωνικής πολυφωνικής μουσικής με το σύγχρονο χορό τον γοητεύει και έχει την ιδιαίτερη ικανότητα να εκπλήσσει το θεατή με τις πιο απρόσμενες κινήσεις του σώματος.

Άξιος αναφοράς για τον αιώνα που διανύουμε είναι και ο χορογράφος William Forsythe(1949-). Ο αμερικανικής καταγωγής Forsythe στη διεθνή καλλιτεχνική πορεία του τα τελευταία 30 χρόνια, έχει αναγνωριστεί ως ένας από τους διασημότερους χορογράφους στον κόσμο.

Οι κυριότεροι σταθμοί της χορογραφικής του καριέρας είναι τα χρόνια 1983, 1987 και 1990. Στην πρώτη περίοδο 1983-87, ο Forsythe έθεσε ως πρώτιστο μέλημά του «έναν επανορισμό των ορίων του μπαλέτου», διατηρώντας «μια ακραία θέση στην κίνηση και μια τάση για σωματικό ρίσκο». Με το 1987 οι μέθοδοι και τεχνικές του ήταν τόσο ανεπτυγμένες, που μπόρεσαν να τον ανταμείψουν με πορίσματα για την ουσία και τη φύση της χορευτικής εμπειρίας. Από το 1990, ξεκίνησε να διαβάσει την κίνηση εξωτερικά, ενώ το 1994, ο ίδιος ο Forsythe παραδέχτηκε ότι η δουλειά του βασίζεται στην πολιτική ιστορία της παρατήρησης και της κατανόησης και το ότι δουλεύει με χορευτές είναι κυρίως μια μετάφραση αυτού του πράγματος, μια έκθεση του σώματος σε κοινή θέα.



Εικ.127: William Forsythe, "One flat thing"



Εικ.128: William Forsythe, "Vertiginous thrill of exactitude", από τα μέλη των μπαλέτων Kirov

Τα έργα του είναι μη αφηγηματικά, όμως, σε σπάνια σημεία εμφανίζουν χαρακτήρες μέσα από τις έντονες προσωπικότητες των χορευτών. Τα δύο φύλα βρίσκονται σε αντίθετους πόλους, δηλαδή το αρσενικό και το θηλυκό δεν παρουσιάζονται ισότιμα, αλλά βρίσκονται σε αντιπαράθεση. Σε συνεντεύξεις του ο Forsythe τονίζει κάποιες έννοιες που χρησιμοποιεί. Τέτοιες είναι οι: πολλαπλασιασμός, αντίστιξη, λογοτεχνικός μηχανισμός, ανισορροπία, διαύγεια, κατάσταση έκστασης, εξαφάνιση, πολιτισμικά υπόβαθρα, πολιτισμός μετά το Διαφωτισμό και φαινομενολογία¹²¹.

Τα έργα του δύσκολα θα μπορούσαν να κατηγοριοποιηθούν γιατί αποτελούν ένα συνδυασμό από ετερόκλητα στοιχεία, όπως το νεοκλασικό χορογραφικό ύφος του Balanchine, τη θεατρικότητα και τη μετέπειτα χρήση του λόγου σε συνδυασμό με την κίνηση, τα βίντεο, τα ασυνήθιστα υπερμεγέθη σκηνικά, ή τις σύνθετες τεχνολογικές εφαρμογές που αλληλεπιδρούν με τα σώματα των χορευτών.

Για τον Forsythe η χορογραφία είναι επίσης μια θεατρική τέχνη. Παρότι όλες οι κινητικές αποφάσεις επιτρέπονται στο στούντιο, επί σκηνής οι επιλογές του καθορίζονται και από άλλες μορφές τέχνης, γλώσσες που συμπληρώνουν τη χορευτική παράσταση, όπως το σχέδιο και η αρχιτεκτονική. Στη σκηνή ο Forsythe διαλέγει τις κινήσεις που συγχωνεύονται με το θεατρικό περιβάλλον. Κίνηση, décor, αντικείμενα, κοστούμια και φωτισμοί είναι ισότιμοι συνεργάτες στη διαδικασία. Σκοπός του είναι η δημιουργία «ενός σκηνικού περιβάλλοντος με αλληλεπιδρώντα στοιχεία». Ο ίδιος απέδειξε, ότι δεν χορογραφεί απλώς εξελισσοντας το ιδίωμα του κλασσικού χορού, αλλά στέκεται συνειδητά απέναντι στην ιστορία της τέχνης αυτής και την εμπλουτίζει με νέα στοιχεία.

«Ο χορός σε διδάσκει πολλά. Νομίζω ότι το σώμα μάς εξασφαλίζει έναν πλούτο πληροφοριών για τον κόσμο, ικανές να τροφοδοτήσουν τη φιλοσοφία με ιδέες. Χορεύοντας κατάλαβα με διαισθητικό τρόπο πολλά για τα μαθηματικά και τη φιλοσοφία, τα οποία εκ των υστέρων αποδείχθηκαν σωστά» λέει ο Forsythe. Κι αυτή η πίστη του στο σώμα ως όργανο, μέσο γνώσης και σκέψης είναι που σφραγίζει και διακρίνει την εντυπωσιακά γόνιμη μέσα στα χρόνια συμβολή του στο σύγχρονο χορό.

Με την ομάδα του, «The Forsythe Company» συνεχίζει ακόμη την έρευνα στην αναμόρφωση του κινητικού λεξιλογίου του σύγχρονου χορού μέσω του οποίου θα αναδείξει τις δυνατότητες μιας νέας δραματουργίας, με σαφείς κοινωνικοπολιτικές αναφορές, που εξέθεσε και σε σκηνές εκτός θεάτρων, με performance και εγκαταστάσεις σε δημόσιους χώρους και μουσεία. Η χορογραφική προσέγγιση του Forsythe έχει συνδεθεί και συμβάλει στα πιο σημαντικά, σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα: από την performance και τις εικαστικές τέχνες ως την αρχιτεκτονική και τα διαδραστικά πολυμέσα. Έχει τιμηθεί με πολλά βραβεία για το χορογραφικό του έργο.

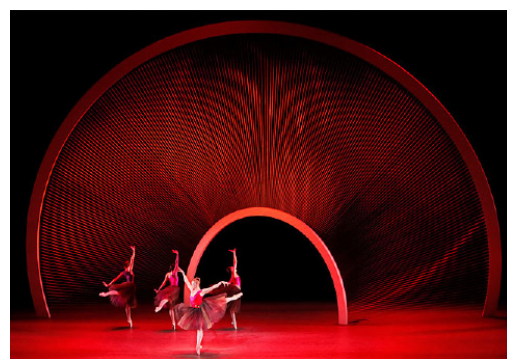
Κλείνοντας και τον 21ο αιώνα, σύμφωνα με τα προαναφερθέντα δεδομένα ο χορός και η αρχιτεκτονική κινούνται σε δρόμους παράλληλους με πολλά κοινά σημεία αναφοράς. Φυσικά θα μπορούσε να γίνει ακόμη μεγαλύτερη ανάλυση τόσο σε αρχιτεκτονικά όσο και σε χορογραφικά παραδείγματα, απλά επιλέχθηκαν τα πιο αναγνωρίσιμα και βραβευμένα.

¹²¹ Η φαινομενολογία είναι η μέθοδος που αποσκοπεί στο να περιγράψει και να αποκαλύψει την ουσία των φαινομένων όπως αυτά εμφανίζονται στη συνείδηση.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ



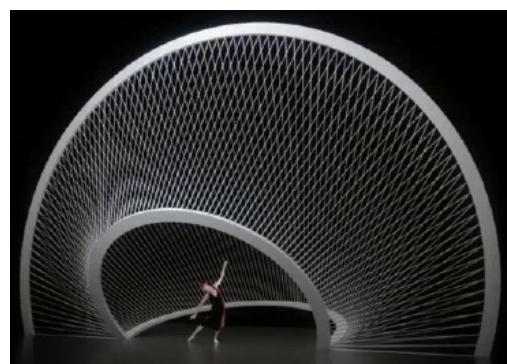
Εικ.129: Σχέδιο του αρχιτέκτονα Santiago Calatrava για το πρόγραμμα της παράστασης "Architecture of dance" του New York City Ballet



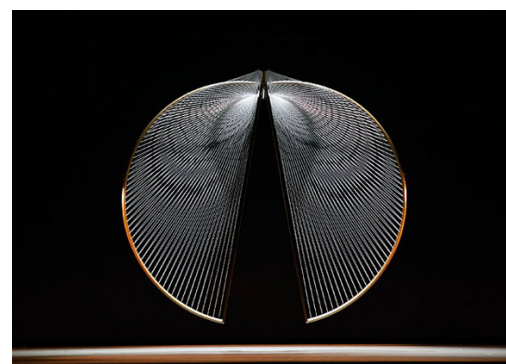
Εικ.130: Σκηνικό του αρχιτέκτονα Santiago Calatrava για την παράσταση "Architecture of dance" του New York City Ballet



Εικ.131: Σκηνικό του αρχιτέκτονα Santiago Calatrava για την παράσταση "Architecture of dance" του New York City Ballet



Εικ.132: Σκηνικό του αρχιτέκτονα Santiago Calatrava για την παράσταση "Architecture of dance" του New York City Ballet



Εικ.133: Σκηνικό του αρχιτέκτονα Santiago Calatrava για την παράσταση "Architecture of dance" του New York City Ballet

Κλείνοντας το παρόν ερευνητικό, παρατηρώ, αρχικά ότι οι δρόμοι της αρχιτεκτονικής και του χορού έχουν μεγάλο και σημαντικό παρελθόν, έχουν παρόν και θα έχουν και μέλλον. Γιατί μέσα στο χρόνο, μέσα στους αιώνες, αυτό που διαρκεί είναι κυρίως η τέχνη. Η τέχνη μοιάζει να είναι όλα όσα αφήνει η ανθρωπότητα στους κληρονόμους της-ή μέσα από τα κτήρια ή τα βιβλία ή τους πίνακες ζωγραφικής ή τη μουσική. Ή μέσα από την κίνηση ή το χορό. Με την αρχιτεκτονική ζει και με το χορό κινείται. Όσον αφορά, τώρα, το σύγχρονο χορό και τη σύγχρονη αρχιτεκτονική, από τις αρχές του 20ου αιώνα έως και σήμερα, παρατηρείται μια ποικιλία στις κινήσεις και στους δρόμους των δύο τεχνών. Η αρχή είναι παράλληλη και σχεδόν επαπτόμενη με τα θέματα επιρροής ως επί το πλείστο κοινά. Στη συνέχεια, δημιουργείται ένα κενό και μηδενικά σημεία επαφής. Τέλος, στο πέρασμα των δεκαετιών οι δρόμοι σε κάποια σημεία τέμνονται σε κάποια άλλα, βέβαια, είναι παντελώς ανεξάρτητοι.

Γενικότερα, κάθε αρχιτεκτονική σύνθεση είναι αποτέλεσμα μιας σκέψης, ενός συναισθήματος, μιας ιδέας, έκφραση μιας δύσκολης ή εύκολης ψυχικής κατάστασης. Τα χειροπιαστά και οπτικά αποτελέσματα της αρχιτεκτονικής τα ζούμε και μας επηρεάζουν καθημερινά. Είναι γύρω μας, μας περικλείουν και μας προστατεύουν. Με τον τρόπο αυτό η αρχιτεκτονική είναι μια δυνατή έκφραση.

Τα αποτελέσματα και τα μηνύματα μια χορογραφικής σύνθεσης, από την άλλη, μας παρουσιάζονται κατά τη διάρκεια μια παράστασης, και τα σκεφτόμαστε και τα αναλύουμε για κάποιο εύλογο διάστημα μετά το τέλος αυτής. Ο χορογράφος Sibi Larbi Cherkaoui δηλώνει: «Βλέπω το χορό ως το πιο σύγχρονο, το πιο ενημερωμένο μάθημα ιστορίας, καθώς βρίσκεται σε μια διαρκή σχέση με το πιο πρόσφατο παρελθόν του και μπορεί να συμβεί μόνο στο παρόν». Βέβαια, πολλές φορές μπορεί μια χορογραφία να μας αγγίξει και επηρεάσει σε τόσο μεγάλο βαθμό που να αλλάξουμε όλη μας τη ζωή.

Ο χορογράφος Lin Hwai-min στο μήνυμά του για την Παγκόσμια Ημέρα Χορού το 2013 ανέφερε: «Ο χορός μιλά σε γη και ουρανό. Μιλά για τη χαρά μας, το φόβο μας και τις επιθυμίες μας. Ο χορός μιλά για το άπιαστο, αποκαλύπτοντας ωστόσο το ψυχισμό ενός ατόμου, αλλά και την ιδιοσυγκρασία και το χαρακτήρα ενός ολόκληρου λαού». Άρα, και ο χορός είναι μια δυνατή έκφραση.

Συνδυάζοντας, τώρα, τα δύο γενικότερα συμπεράσματα πως η αρχιτεκτονική είναι μια δυνατή έκφραση και πως ο χορός είναι μια δυνατή έκφραση, καταλήγουμε στο απλοϊκό συμπέρασμα πως η αρχιτεκτονική είναι χορός και ο χορός αρχιτεκτονική.

Ασημένια Άνθη

BIBLIOΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία

Γιαννίση Φοίβη (επιμ), Λυκουριώτη Ίρις(επιμ), Φατσέα Ρένα (επιμ), Vers L.C. Contre-16+9 θέσεις για την επικαιρότητα του Le Corbusier, εκδόσεις Futura, 2010
Μπαρμπούση Βάσω, Ο χορός στον 20ο αιώνα-Σταθμοί και πρόσωπα, εκδόσεις Καστανιώτη 2004
Πεπονής Γιάννης, Χωρογραφίες-Ο αρχιτεκτονικός σχηματισμός του νοήματος, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2003
Συλλογικό, Πολιτισμός και τέχνη-επτά δοκίμια για το χορό, εκδόσεις Προπομπός
Τουρνικιώτης Παναγιώτης, Η αρχιτεκτονική στη σύγχρονη εποχή, εκδόσεις Futura, 2006
Biermann Veronica, Borngasser-Klein Barbara κ.ά., Αρχιτεκτονική Θεωρία από την αναγέννηση μέχρι σήμερα, μετ: Μαρτινίδης Π., εκδόσεις Taschen 2005
Billmann France-Schott, Όταν ο χορός θεραπεύει, μετ: Χρυσικοπούλου Λ., εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα 1997
Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, εκδόσεις Taschen, 2006
Ferdinando Reyna, Histoire du ballet, μετ: Ρικάκης Α., εκδόσεις Υποδομή 1980
Frampton Kenneth, Μοντέρνα Αρχιτεκτονική-ιστορία και κριτική, μετ: Ανδρουλάκης Θ., Πάγκαλου Μ., εκδόσεις Θεμέλιο, 2009
Furneau-Jordan Robert, Ιστορία της αρχιτεκτονικής, μετ: Ηλίας Δ., εκδόσεις Υποδομή 1981
Glancey Jonathan, Modern world architecture, εκδόσεις Carlton, 2006
Le Corbusier, Για μια αρχιτεκτονική, μετ: Τουρνικιώτης Π., εκδόσεις Εκκρεμές, 2005
Roger Garaudy, Ο χορός στη ζωή, μετ: Τσούτσουρα Μ., εκδόσεις Ηριδανός
Smith-Autard Jaqueline, Dance Composition, εκδόσεις Lepus Books, 1976

Περιοδικά

Χορός, τεύχος 047, Τρίμηνη έκδοση του Σωματείου Χορού και Ρυθμικής

Διαδίκτυο

<http://thinking-in-practice.com/dance-and-architecture>
<http://el.wikipedia.org>
http://www.designhistory.org/Avant_Garde_pages/DieNeueType.html
<http://constructingotherness.blogspot.gr/2009/02/h.html>
<http://www.gadt.gr/article03.html>
<http://www.onassis.gr/onassis-magazine/issue-55/rea-wallden>
<http://www.zenbutoh.com/history.htm>
<http://www.pritzkerprize.com>
<http://www.dancepress.gr/?i=news.el.news.2349>
<http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=106567>

Εικόνες

1. www.dance-in-architecture.blogspot.gr
2. www.dance-in-architecture.blogspot.gr
3. www.dance-in-architecture.blogspot.gr
4. www.dance-in-architecture.blogspot.gr
5. www.dance-in-architecture.blogspot.gr
6. www.dance-in-architecture.blogspot.gr
7. www.dance-in-architecture.blogspot.gr
8. www.dance-in-architecture.blogspot.gr
9. www.importantinventions.wordpress.com
10. www.theguardian.com
11. www.ouhos.org
12. www.accessexcellence.org
13. www.wikipedia.org

14. www.danceit.org
15. www.apollo-magazine.com
16. www.bc.edu
17. www.bc.edu
18. www.suitelife.com
19. www.suitelife.com
20. www.wikipedia.org
21. www.suitelife.com
22. www.wikipedia.org
23. www.gutenberg.org
24. www.encyclopediadelledonne.it
25. www.cosmicmachine.blogspot.gr
26. www.encyclopediadelledonne.it
27. www.wikipedia.org
28. www.musikinesis.com
29. www.movingvisionsdance.com
30. www.pictify.com
31. www.biblioasi.gr
32. www.wikipedia.org
33. www.wikipedia.org
34. www.hilobrow.com
35. www.nycdancestuff.wordpress.com
36. www.wikipedia.org
37. www.wikipedia.org
38. www.pttheo.blogspot.gr
39. www.wikipedia.org
40. www.jacopogiliberto.blog.ilsole24ore.com
41. www.gardendesignuk.blogspot.gr
42. www.e-oikodomos.blogspot.gr
43. www.aggreat456.com
44. www.archidialog.com
45. www.architectureintlprogram.wordpress.com
46. www.wikipedia.org
47. www.wikipedia.org
48. www.wikipedia.org
49. www.wikipedia.org
50. www.laban-analyses.org
51. www.secretthirteen.org
52. www.kurtjooss.blogspot.gr
53. www.italianfuturism.org
54. www.avantgarde-museum.com
55. www.studyblue.com
56. www.socalarchhistory.blogspot.gr
57. www.christies.com
58. www.perizitito.gr
59. www.zaytsev.de
60. www.tresashley.blogspot.gr
61. www.wikipedia.org
62. www.greatbuildings.com
63. www.dokuwiki.noctrl.edu
64. www.thecharnelhouse.org
65. www.interdisciplinaryleeds.wordpress.com
66. www.uncubemagazine.com

67. www.thecharnelhouse.org
68. www.quizlet.com
69. www.team10online.org
70. www.ribbonabovepatras.blogspot.gr
71. www.yonafriedman.nl
72. www.nostalgiaforthefutures.blogspot.com
73. www.play-scapes.com
74. www.archiculture.org
75. www.danceheritage.org
76. www.energetiksblog.com.au
77. www.wikipedia.org
78. www.coldwaralcala.wordpress.com
79. www.agonigrammi.wordpress.com
80. www.opinion24.gr
81. www.wikipedia.org
82. www.eslarp.uiuc.edu;
83. www.humdrumdelusions.blogspot.com
84. www.monumenta.org;
85. www.wikipedia.org
86. www.contemporaryperformance.com
87. www.kultur-online.net
88. www.kultur-online.net
89. www.artsalive.ca
90. www.malgorzatapater.wordpress.com
91. www.wikipedia.org
92. www.artsalive.ca
93. www.consortiumprojects.org
94. www.designmuseum.org
95. www.beinecke.library.yale.edu
96. www.design-museum.de
97. www.allaboutnippon.wordpress.com
98. www.allaboutnippon.wordpress.com
99. www.essence.com
100. www.eas-ref.press.jhu.edu
101. www.chicagotheaterbeat.com
102. www.architectureandurbanism.blogspot.com
103. www.rootsweb.ancestry.com
104. www.wikipedia.org
105. www.dezeen.com
106. www.wikipedia.org
107. www.wikipedia.org
108. www.wikipedia.org
109. www.nordicbutoh.dk
110. www.pina40.de
111. www.mymovies.it
112. www.ppraacctticcee.wordpress.com
113. www.pritzkerprize.com
114. www.pritzkerprize.com
115. www.armoryonpark.org
116. www.timeout.com.hk
117. www.akramkhancompany.net
118. www.rolexmentorprotege.com
119. www.akramkhancompany.net

120. www.pritzkerprize.com
121. www.pritzkerprize.com
122. www.pritzkerprize.com
123. www.dancingperfectlyfree.com
124. www.pritzkerprize.com
125. www.indyweek.com
126. www.indyweek.com
127. www.exploredance.com
128. www.nytimes.com
129. www.architecturelinked.com
130. www.architecturelinked.com
131. www.architecturelinked.com
132. www.architecturelinked.com
133. www.architecturelinked.com

Ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή μου κ. Ψυχούλη για την υποστήριξη και τη βοήθεια καθώς και τους γονείς και τους φίλους μου.

